

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte I



TESIS DOCTORAL

**Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de
Castilla, (siglos XIII y XIV)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María de las Nieves Fresneda González

Director

M^a Victoria Chico Picaza

Madrid, 2013

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL)**

TESIS DOCTORAL

**ATUENDO, ADEREZO, PÓCIMAS Y
UNGÜENTOS FEMENINOS EN LA
CORONA DE CASTILLA
(SIGLOS XIII Y XIV)**

TOMO I

M^a de las Nieves Fresneda González

Directora: M^a Victoria Chico Picaza

Madrid, 2012

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

I. AGRADECIMIENTOS.....15

II. INTRODUCCIÓN.....19

1. OBJETIVOS Y PROPUESTA METODOLÓGICA.....23

1.1. Objetivos.....23

1.2. Metodología.....24

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....27

2.1. El estudio de la indumentaria fuera de España.....27

2.2. El estudio de la indumentaria en España.....31

3. ENTORNO HISTÓRICO, ECONÓMICO Y SOCIAL.....35

3.1. Avance territorial de Castilla en los siglos XIII y XIV.....35

3.2. Situación económica. Expansión y crisis.....39

3.2.1. Expansión.....39

3.2.2. Crisis.....46

3.3. Las minorías étnicas en la Corona de Castilla.....48

3.3.1. Los mudéjares.....48

3.3.2. Los judíos.....53

4. FUENTES.....61

4.1. Fuentes peninsulares.....61

4.1.1. Fuentes escritas.....61

4.1.1.1. Textos y documentos legales.....	61
4.1.1.1.1. Las Siete Partidas.....	62
4.1.1.1.2. Leyes suntuarias.....	63
4.1.1.1.3. Fueros.....	65
4.1.1.1.4. Otros documentos legales.....	69
4.1.1.2. Textos literarios.....	71
4.1.1.3. Obras científicas.....	92
4.1.2. Fuentes iconográficas.....	98
4.1.2.1. Pintura.....	99
4.1.2.1.1. Miniatura.....	100
4.1.2.1.2. Pintura mural.....	112
4.1.2.1.3. Pintura sobre tabla. Retablos.....	125
4.1.2.2. Escultura.....	145
4.1.2.2.1. Portadas y claustros de catedrales e iglesias.....	146
4.1.2.2.2. Escultura funeraria.....	156
4.1.2.2.2.1. Talleres burgaleses.....	156
4.1.2.2.2.2. Talleres leoneses.....	160
4.1.2.2.2.3. Talleres palentinos.....	164
4.1.2.2.2.4. Taller soriano.....	168
4.1.2.2.2.5. Talleres riojanos.....	170
4.1.2.2.2.6. Talleres toledanos.....	172
4.1.2.2.2.7. Otros talleres.....	175
4.1.2.2.3. Imágenes de culto.....	179
4.1.3. Fuentes arqueológicas.....	189
4.1.3.1. Piezas arqueológicas de origen cristiano.....	190
4.1.3.2. Piezas arqueológicas de origen musulmán.....	197
4.1.3.3. Piezas arqueológicas de origen judío.....	202
4.2. <u>Fuentes de otros países del occidente cristiano</u>	206
4.2.1. Fuentes escritas.....	206
4.2.2. Fuentes iconográficas.....	208
4.2.2.1. Pintura.....	208
4.2.2.1.1. Miniatura.....	209
4.2.2.1.2. Pintura mural.....	222
4.2.2.1.3. Pintura sobre tabla.....	227

4.2.2.2. Tapices y tejidos.....	231
4.2.2.3. Escultura.....	233
4.2.2.3.1. Portadas de catedrales e iglesias.....	233
4.2.2.3.2. Escultura funeraria.....	240
4.2.2.3.3. Escultura exenta.....	244
4.2.3. Fuentes arqueológicas.....	249

III. VESTIDO, TOCADOS Y PEINADOS, CALZADO, JOYAS, PÓCIMAS Y UNGÜENTOS.

CAPÍTULO I: EL VESTIDO.....259

1. <u>EL VESTIDO DE LA MUJER CRISTIANA.....</u>	263
1.1. <u>Prendas interiores</u>	263
1.1.1. La camisa.....	263
1.1.1.1. Corte de la camisa: forma, mangas, escote.....	265
1.1.1.2. Materiales empleados en la confección de la camisa.....	275
1.1.1.3. Color de la camisa.....	285
1.1.2. La braga.....	286
1.1.2.1. Corte de la braga.....	288
1.1.2.2. Materiales empleados en la confección de la braga.....	289
1.1.3. Las calzas.....	289
1.1.3.1. Corte de las calzas.....	290
1.1.3.2. Materiales empleados en la confección las calzas.....	294
1.1.3.3. Color de las calzas.....	299
1.1.4. El corsé o soquejo.....	302
1.2. <u>Prendas de debajo.....</u>	303
1.2.1. La saya.....	303
1.2.1.1. Corte de la saya: forma, mangas, escote.....	303
1.2.1.2. Materiales empleados en la confección de la saya.....	327
1.2.1.3. Color y decoración de los tejidos.....	331
1.2.2. El brial.....	338

1.2.2.1. Corte del brial: forma, mangas, escote.....	339
1.2.2.2. Materiales empleados en la confección del brial.....	348
1.2.2.3. Color y decoración de los tejidos.....	354
1.3. <u>Prendas de encima</u>.....	358
1.3.1. La cota.....	358
1.3.1.1. Corte de la cota: forma, mangas, escote.....	359
1.3.1.2. Materiales empleados en la confección de la cota.....	375
1.3.1.3. Color de la cota.....	378
1.3.2. El pellote.....	379
1.3.2.1. Corte del pellote: forma, escote.....	380
1.3.2.2. Materiales empleados en la confección del pellote.....	389
1.3.2.3. Color y decoración de los tejidos.....	393
1.3.3. La piel.....	395
1.3.3.1. Corte de la piel: forma, mangas, escote.....	395
1.3.3.2. Materiales empleados en la confección de la piel.....	399
1.3.3.3. Color y decoración.....	401
1.3.4. La cotardía.....	403
1.3.4.1. Corte de la cotardía: forma, mangas, escote.....	403
1.3.4.2. Tejidos y color de la cotardía.....	407
1.4. <u>Prendas exteriores</u>.....	409
1.4.1. Prendas exteriores con mangas.....	409
1.4.1.1. La garnacha.....	409
1.4.1.1.1. Corte de la garnacha: forma, escote.....	410
1.4.1.1.2. Materiales empleados en la confección de la garnacha.....	417
1.4.1.1.3. Color de la garnacha.....	419
1.4.1.2. El tabardo.....	420
1.4.1.2.1. Corte del tabardo: forma, mangas, escote.....	420
1.4.1.2.2. Materiales empleados en la confección del tabardo.....	424
1.4.1.3. La hopa u hopalanda.....	428
1.4.1.3.1. Corte de la hopa u hopalanda: forma, mangas, escote.....	428
1.4.1.3.2. Materiales empleados en la confección de la hopa u hopalanda.....	435

1.4.2. Prendas exteriores sin mangas.....	437
1.4.2.1. El manto.....	437
1.4.2.1.1. Corte del manto.....	438
1.4.2.1.2. Materiales empleados en la confección del manto.....	449
1.4.2.1.3. Color y decoración de los tejidos.....	455
1.4.2.2. La capa.....	458
1.4.2.2.1. Corte de la capa.....	458
1.4.2.2.2. Materiales empleados en la confección de la capa.....	461
1.4.2.3. El redondel.....	465
1.4.2.3.1. Corte del redondel.....	465
1.4.2.3.2. Materiales empleados en la confección del redondel.....	470
 2. <u>EL VESTIDO DE LA MUJER MUSULMANA</u>	472
2.1. <u>Relación entre el vestido cristiano y el musulmán</u>	473
2.2. <u>Prendas del vestido</u>	475
2.2.1. Prendas interiores.....	475
2.2.2. Prendas de debajo.....	482
2.2.3. Prendas de encima.....	489
2.2.4. Prendas exteriores.....	492
 3. <u>EL VESTIDO DE LA MUJER JUDÍA</u>	501
3.1. <u>Relación entre el vestido cristiano y el judío.</u> <u>Señales distintivas</u>	502
3.2. <u>Prendas del vestido</u>	506
3.2.1. Prendas interiores.....	508
3.2.2. Prendas de debajo.....	510
3.2.3. Prendas de encima.....	514
3.2.4. Prendas exteriores.....	518
3.2.4.1. Prendas exteriores sin mangas.....	518
3.2.4.2. Prendas exteriores con mangas.....	525

T O M O I I

CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO.....529

1. <u>EL TOCADO DE LA MUJER CRISTIANA</u>.....	533
1.1. <u>Cintas y guirnaldas</u>	533
1.2. <u>El prendedero</u>	544
1.2.1. Tipología y evolución del prendedero.....	547
1.3. <u>Prendas para cubrir el cuello</u>	553
1.3.1. La barbeta.....	553
1.3.1.1. Tipología y evolución de la barbeta.....	554
1.3.2. El Barboquejo.....	560
1.3.3. La gorguera.....	560
1.3.3.1. Tipología y evolución de la gorguera.....	564
1.4. <u>Tocas o velos</u>	570
1.4.1. Tipología de la toca según los materiales empleados en su confección.....	571
1.4.1.1. La impla.....	572
1.4.1.2. La toca orellada.....	574
1.4.2. Tipología de la toca según el color y el dibujo de los tejidos.....	576
1.4.2.1. Toca negrada o toquinegrada.....	578
1.4.3. Tipología de la toca según su forma.....	581
1.4.3.1. Toca semicircular.....	581
1.4.3.2. Toca rectangular.....	583
1.4.3.3. Toca turbante.....	588
1.5. <u>Cofias</u>	594
1.5.1. Tipología de la cofia.....	594
1.5.1.1. Cofias de tela tupida.....	594
1.5.1.2. Cofias de red.....	601
1.5.1.2.1. Albanegas.....	601
1.5.1.2.2. Crespinas.....	607

1.6. <u>Bonetes</u>	610
1.6.1. Tipología y evolución del bonete.....	614
1.7. <u>El tocado alto</u>	618
1.7.1. Confección y tipología del tocado alto.....	619
1.7.1.1. Tocado alto de cuerpo cilíndrico.....	623
1.7.1.2. Tocado alto con protuberancias laterales o posteriores....	628
1.8. <u>Chapirones o capirotes</u>	632
1.8.1. Tipología y evolución del chapirón o capirote.....	632
1.8.2. Materiales empleados en la confección del chapirón.....	636
1.9. <u>Los sombreros o solombreros</u>	639
1.9.1. Tipología de los sombreros y materiales empleados en su confección.....	639
 2. <u>EL TOCADO DE LA MUJER MUSULMANA</u>	645
2.1. <u>Almaizar o M'izar</u>	647
2.2. <u>Alfareme</u>	651
2.3. <u>Jimar o jumar</u>	655
 3. <u>EL TOCADO DE LA MUJER JUDÍA</u>	658
3.1. <u>Toca lazada a un lado</u>	658
3.2. <u>Tocado con bonetillos superpuestos</u>	660
3.3. <u>Tocado puntiagudo con bandas de tejido</u>	664
 4. <u>EL PEINADO DE CRISTIANAS, MUSULMANAS Y JUDÍAS</u>	666
4.1. <u>Peinado de rueda o rodetes</u>	667
4.2. <u>Peinado con bucle en la nuca</u>	671
4.3. <u>Trenzas rodeando la cabeza</u>	674
4.4. <u>Trenzas laterales de forma vertical</u>	681

CAPÍTULO III: EL CALZADO: CRISTIANOS, MUSULMANES Y JUDÍOS.....685

1. <u>TIPOLOGÍA DEL CALZADO SEGÚN SUS MATERIALES.....</u>	689
1.1. <u>Calzado realizado en tela.....</u>	689
1.1.1. Decoración del calzado realizado en tela.....	693
1.2. <u>Calzado realizado en cuero.....</u>	698
1.2.1. Decoración del calzado realizado en cuero.....	707
2. <u>TIPOLOGÍA DEL CALZADO SEGÚN SU FORMA.....</u>	715
2.1. <u>Calzado que cubría el pie.....</u>	715
2.1.1. Zapatos o zapatas.....	715
2.1.1.1. Tipología del zapato o zapata según su forma.....	718
2.1.1.1.1. Zapato o zapata de forma abotinada.....	718
2.1.1.1.2. Zapato o zapata escotados lateralmente.....	725
2.1.2. Las abarcas.....	728
2.2. <u>Calzado que cubría la pierna.....</u>	730
2.2.1. Los borceguíes.....	730
2.2.2. Los estivales.....	734
2.2.3. Las huesas.....	737
2.3. <u>Calzado abierto y sin talón.....</u>	741
2.3.1. Las galochas.....	741
2.3.2. Las suelas.....	743
2.3.2.1. Tipología de la suela.....	746
2.3.2.1.1. Suelas con base de madera.....	747
2.3.2.1.2. Suelas con base de cuero.....	748
2.3.3. Los chapines.....	749
3. <u>EVOLUCIÓN DEL CALZADO SEGÚN SUS PUNTAS.....</u>	757
3.1. <u>Las puntas en el calzado de los cristianos.....</u>	757
3.2. <u>Las puntas en el calzado de musulmanes y judíos.....</u>	769

CAPÍTULO IV. LAS JOYAS: CRISTIANAS, MUSULMANAS Y JUDÍAS.....773

1. <u>RASGOS DIFERENCIADORES DE LAS JOYAS DE CRISTIANAS, MUSULMANAS Y JUDÍAS.....</u>	781
1.1. <u>Las joyas de las cristianas.....</u>	781
1.2. <u>Las joyas de las musulmanas.....</u>	784
1.3. <u>Las joyas de las judías.....</u>	785
2. <u>LOS MATERIALES.....</u>	787
2.1. <u>Metales.....</u>	787
2.2. <u>Piedras preciosas.....</u>	792
3. <u>TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN DE LAS JOYAS.....</u>	804
3.1. <u>Joyas de uso funcional.....</u>	804
3.1.1. Los botones.....	804
3.1.1.1. Tipología de los botones.....	806
3.1.2. El broche o prendedor.....	809
3.1.2.1. Tipología del broche según su estructura.....	813
3.1.2.1.1. Broche de estructura abierta.....	813
3.1.2.1.2. Broche de estructura cerrada.....	816
3.1.3. La cinta o cinturón.....	818
3.1.3.1. Tipología del cinturón según los materiales.....	821
3.1.3.1.1. Cinturones en cuero.....	821
3.1.3.1.2. Cinturones en tejido con placas de metal.....	822
3.1.3.2. Evolución del cinturón.....	824
3.1.4. Las hebillas o "fiviellas" de cinturón.....	829
3.1.4.1. Tipología de la hebilla según su forma.....	830
3.2. <u>Joyas ornamentales.....</u>	832
3.2.1. Collares o sartaes.....	832
3.2.1.1. Materiales.....	832
3.2.1.2. Tipología.....	836
3.2.2. Pendientes o arracadas y zarcillos.....	840

3.2.2.1. Tipología.....	844
3.2.3. Ajorcas y brazaletes o pulseras.....	849
3.2.3.1. Materiales y decoración.....	851
3.2.4. Anillos o sortijas.....	854
3.2.4.1. Materiales.....	855
3.2.4.2. Tipología.....	859
3.2.4.2.1 Anillos grabados: los sellos.....	859
3.2.4.2.2. Anillos de compromiso matrimonial.....	864
3.3. <u>Joyas con valor simbólico: la corona</u>	870
3.3.1. Tipología de la corona según su simbolismo.....	870
3.3.1.1. La corona como emblema de poder de la realeza.....	870
3.3.1.2. La corona como elemento y rango celestial.....	873
3.3.1.3. La corona como símbolo de pureza.....	881
3.3.2. Tipología de la corona según su forma.....	882
3.4. <u>Joyas de uso devocional</u>	892
3.4.1. Los paternosters.....	892
3.4.1.1. Materiales.....	895
3.4.2. Los agnusdei.....	897
3.5. <u>Joyas con poderes mágicos o profilácticos</u>	898
3.5.1. Tipología de las joyas según el origen de sus poderes.....	903
3.5.1.1. Poderes provenientes de los materiales.....	903
3.5.1.2. Poderes provenientes de la forma de la pieza.....	911
3.5.1.3. Poderes provenientes de las inscripciones.....	916

CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES.....923

1. <u>EL CANON DE BELLEZA MEDIEVAL</u>	929
1.1. <u>La mujer cristiana</u>	929
1.2. <u>La mujer musulmana</u>	938
1.3. <u>La mujer judía</u>	944
2. <u>TRATADOS SOBRE BELLEZA</u>	946

3. <u>INGREDIENTES PARA LA PREPARACIÓN DE</u>	
<u>UNGÜENTOS Y RECETAS DE BELLEZA</u>.....	949
3.1. <u>Ingredientes de origen vegetal</u>	949
3.2. <u>Ingredientes de origen animal</u>	951
3.3. <u>Ingredientes de origen mineral</u>	951
4. <u>TRATAMIENTOS DE BELLEZA:</u>	
<u>CRISTIANAS, MUSULMANAS Y JUDÍAS</u>.....	953
4.1. <u>El cuidado de la piel</u>	953
4.2. <u>El cabello</u>	957
4.3. <u>El cuidado de dientes y encías</u>	964
4.4. <u>Ojos, cejas y pestañas</u>	967
4.5. <u>La depilación</u>	970
5. <u>PERFUMES Y ESENCIAS</u>.....	973
 IV. <u>CONCLUSIONES</u>.....	 983
 V. <u>BIBLIOGRAFÍA</u>.....	 1.011
 VI. <u>GLOSARIO</u>.....	 1.109

I. AGRADECIMIENTOS.

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a todas aquellas personas, museos, bibliotecas e instituciones que han contribuido a que este trabajo pudiera llevarse a término.

En primer lugar deseo mostrar mi gratitud al gran número de personas anónimas, ya fueran directores, conservadores, párrocos o particulares, responsables de los distintos monasterios, castillos, museos, iglesias, o colecciones, que al permitirme el estudio y la fotografía de las obras de arte han facilitado la investigación para la realización de esta tesis doctoral.

Quiero agradecer asimismo la ayuda recibida de distintas Bibliotecas y Archivos, tanto nacionales como extranjeros, en los que he pasado muchas horas trabajando. Entre ellos quiero hacer especial mención de los siguientes: Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Biblioteca de la Casa de Velázquez, Biblioteca del Museo del Traje de Madrid, Biblioteca del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional, Archivo General de Navarra, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, British Library, London, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Bibliothèque de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV. Histoire de l'Art et d'Archéologie.

Mi reconocimiento asimismo a los numerosos Museos e Instituciones, tanto nacionales como foráneos, cuyos fondos han constituido un importante puntal sobre el que se ha apoyado este trabajo. Entre ellos, destacar los siguientes: Museo Arqueológico Nacional de Madrid; Museo del Prado; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; Real Academia de la Historia, Madrid; Museo de Artes Decorativas, Madrid; Museo Cerralbo, Madrid; Museo Lázaro Galdiano, Madrid; Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid; Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria de Madrid; Instituto Valencia de Don Juan, Madrid; Museo Arqueológico de Burgos; Museo de Telas Medievales del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos; Museo de la Catedral de Astorga; Museo de los Caminos, Palacio Episcopal de Astorga; Museo de León; Museo Catedralicio Diocesano de León; Museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León; Museo de Burgos; Museo de la Rioja, Logroño; Museo del Monasterio de Sancti

Spiritus el Real, de Toro (Zamora); Museo Sefardí de Toledo; Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona; Museo de Navarra, Pamplona; Museo Catedralicio Diocesano de Pamplona; Museo Catedralicio de Oviedo. British Museum, London; Victoria and Albert Museum, London; Museum of London, London; The Wallace Collection, London; Musée du Louvre, París; Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny, Paris; Musée Condé, Chantilly; Musée de la Cathédrale de Notre Dame de Chartres; Musée d'Art et Histoire du Judaïsme, Paris; Pinacoteca Vaticana, Roma; Galleria degli Uffizi, Firenze; Museo de l'Opera del Duomo, Firenze; Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa; Richartz Museum, Colonia; Museum Judenplatz, Wien; The Metropolitan Museum, New York; The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York; The Hispanic Society of America, New York; The Art Institute of Chicago; Walters Art Gallery, Baltimore (U.S.A.).

Me siento obligada asimismo a mostrar mi gratitud a los investigadores que, directa o indirectamente, han colaborado con su consejo, orientación y cooperación a que esta investigación sea una realidad. Entre ellos se encuentran doña María Ángela Franco Mata, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y doña Etelvina Fernández, de la Universidad de León, que me han facilitado interesantes datos para la consecución de esta investigación. Muy agradecida asimismo a doña Cristina Partearroyo Lacaba, conservadora del Instituto Valencia de Don Juan, que con su habitual amabilidad me ha ofrecido todo tipo de facilidades para fotografiar piezas de interés para esta investigación, permitiéndome asimismo revisar datos en la biblioteca. Agradezco también la ayuda prestada por doña Camino Redondo, de la Colegiata de San Isidoro de León; y por doña Sela del Pozo, conservadora del Museo Sefardí de Toledo; así como al responsable del Archivo Real y General de Navarra (Cámara de Comptos) quien me ha facilitado el acceso a documentos muy relevantes. Mi agradecimiento también al Rvdmo. Padre Abad del Monasterio de Santo Domingo de Silos, don Clemente Serna González; a Sor Dolores Pérez Usuro, del Monasterio del Sancti Spiritus de Toro (Zamora); a la Madre Superiora, doña Visitación, del Monasterio de Santa María de Gradefes (León); así como a la hermana doña Navitidad de este mismo monasterio.

Quiero también agradecer toda la ayuda recibida de los catedráticos y profesores del Departamento de Historia del Arte I (Medieval), de la Universidad Complutense. Mi profundo reconocimiento a doña Teresa Pérez Higuera, que con su gran experiencia y conocimientos me mostró el camino a seguir en mis comienzos. Especialmente reconocida

a mi directora de Tesis doña María Victoria Chico Picaza, que, a pesar de sus numerosas ocupaciones, ha estado siempre dispuesta a atenderme y prestarme su valiosa ayuda y consejo.

Finalmente deseo mostrar mi gratitud a mi familia y amigos, que con su apoyo incondicional en los momentos más duros me han dado fuerzas a lo largo de estos últimos años para llegar hasta el final. Entre ellos un lugar especial para mi marido, compañero incondicional en mis viajes, mis hijos, que me han introducido en el mágico y misterioso mundo de la informática, y a mis cuñados M^a Teresa Feito Higuera, de la Universidad Rey Juan Carlos y Francisco Feito Higuera, de la Universidad de Jaén; así como para mi gran amiga Mercedes Molina, Vicerrectora de esta Universidad, que siempre me animó a no desfallecer.

II. INTRODUCCIÓN

Antes de entrar en materia, quiero señalar que el día que defendí en el Departamento de Historia del Arte I -Medieval- mi trabajo de DEA, verdadero anteproyecto de esta tesis, hace ocho años, el tribunal muy amablemente me aconsejó reducir el temario de mi futura tesis doctoral, dada la amplitud del mismo¹.

Tras profundas y largas dudas y reflexiones me planteé dos opciones: la primera reducir los elementos objeto de estudio, lo que, si bien supondría un análisis más profundo de lo estudiado, dejaría algo deficiente y a un lado la valoración de la indumentaria como conjunto. La segunda alternativa, por la que finalmente opté, era mantener el estudio de todos los temas previstos en un principio, lo cual si bien dilataría mi investigación en el tiempo, y llevaba implícita la posibilidad de no entrar tan en profundidad en cada uno de los aspectos tratados, me permitiría una necesaria y buscada visión de conjunto. Pretendo por tanto contribuir a presentar un estado de la cuestión actualizado del conjunto del atuendo, que permita acrecentar el interés por el estudio en profundidad de cada uno de sus grandes capítulos, abriendo nuevas vías para un mejor conocimiento de la condición social de la mujer en la Corona de Castilla en los siglos XIII y XIV, de su atuendo, adorno y cuidado personales.

Por ello, esta tesis doctoral titulada *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla (siglos XIII y XIV)*, ha tenido como objeto en primer lugar el estudio de todos aquellos elementos que la mujer castellana utilizaba para su embellecimiento, y, en segundo lugar el destacar la trascendencia de toda la compleja información que puede extraerse de su estudio.

El interés por el tema del atuendo, así como la moda en el peinado o los accesorios surgió en mi mente hace ya mucho tiempo, al reflexionar sobre la importancia de esta materia, que se revela como herramienta esencial para profundizar

¹ Se me concedió el Diploma de Estudios Avanzados el día 9 de marzo de 2004, tras haber superado, conforme a lo previsto en el Real Decreto 778/98, de 30 de abril (BOE de 1 de mayo), la evaluación de los períodos de docencia y el trabajo de investigación titulado "El atuendo femenino en la Corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV: Tocados, Zapatos, Joyas y otros adornos"; así como la Memoria-Anteproyecto de la Tesis: "El atuendo femenino en la Corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV a través de las representaciones artísticas", del programa de doctorado de Lo Sacro y lo Profano en el Mundo Medieval, del Departamento de Historia del Arte I (Medieval).

en distintas áreas de conocimiento como son la historia, historia del arte, la sociología, la economía o la arqueología de la Baja Edad Media, sin olvidar el cada vez mas importante mundo de las Artes Escénicas, cinematografía histórica y teatro. Se trata pues de estudiar no sólo obras de arte del importante capítulo de las Artes Suntuarias como los tejidos, los bordados, la decoración, o la orfebrería, sino también de profundizar en su utilidad para la datación y filiación de obras en aquellos casos en los que la cronología de las piezas es dudosa; ello ha sido puesto de relieve en nuestro país por estudiosos de gran relevancia como es el caso de Carmen Bernis o Fernando Gutiérrez Baños². Siguiendo sus pasos, y tras llevar a cabo este trabajo creo haber podido proponer nuevas cronologías en algunos casos³.

El tema que nos ocupa se centra, desde un punto de vista geográfico y temporal, en la Corona de Castilla y en los siglos XIII y XIV. En cuanto a la limitación cronológica, quiero destacar que, como han señalado prestigiosos especialistas, en lo que se refiere a la historia de la indumentaria, el siglo XIII supuso el comienzo de una nueva era en Europa debido a la nueva situación social, originada por el desarrollo de las comunicaciones internacionales, la potenciación de los intercambios económicos y la presencia de mercaderes y artesanos en el marco urbano⁴. A raíz de todo ello, una vez iniciado el siglo XIV el lujo en la vestimenta, limitado hasta entonces a la aristocracia, se extiende a la incipiente clase burguesa, que tratará de imitarla para legitimar de este modo su pujante estatus social.

² Ambos autores utilizan el estudio del atuendo y de la moda para datar obras de arte que no tienen un estilo claramente definido o son de autoría arcaizante. De Carmen BERNIS MADRAZO, véanse sus obras: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte* Tomo 43, nº 169, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1970; así como: "Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alambra. Los asuntos, los trajes, la fecha", en *Cuadernos de la Alhambra* nº 18, 1982, pág. 21-50. De Fernando GUTIERREZ BAÑOS, puede consultarse su tesis doctoral titulada: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, publicada en Madrid, Fundación Universitaria Española, en 2005, en la que se apoya, entre otros, en el estudio y análisis de la indumentaria para datar las obras objeto de su profundo estudio. En la misma línea se encuentran otros autores extranjeros, entre los que cabe destacar François Boucher, Françoise Piponnier, Mary G. Houston, o Francis M. Kelly, a los que me referiré posteriormente.

³ Gracias a los datos aportados por la indumentaria me ha sido posible proponer una nueva cronología para obras tales como el sepulcro de la que se creía la fundadora del Monasterio de Gradefes, doña Teresa Petri, fallecida en 1187, entre otras, como se verá en los capítulos correspondientes y en la Conclusión de este trabajo.

⁴ MARTÍNEZ 2003, págs. 42 y ss. Véase también BOEHN 1928-1929, tomo I, pág. 231.

En Castilla, los transcendentales acontecimientos que se desarrollaron, tuvieron una gran repercusión en la moda española, gracias a la influencia oriental llegada a Castilla a través de al-Ándalus. Así, a partir del siglo XIII, con el gran avance de la Reconquista⁵, se produjo un impulso económico urbano que provocó la multiplicación de los grupos sociales que buscaban su reconocimiento y diferenciación a través de la indumentaria, al tiempo que se incorporaban a la Corona ciudades musulmanas de la importancia de Córdoba, Sevilla y Murcia⁶. Asimismo se intentaría, aunque en muchas ocasiones sin éxito, utilizar diferencias indumentarias para el establecimiento de una diferenciación, social, moral o religiosa⁷.

En este trabajo ha quedado excluido el estudio del siglo XV, dadas las numerosas novedades indumentarias de signo muy diferente que esta centuria trajo consigo, y que hubieran acrecentado exageradamente la extensión de este estudio, haciéndolo inviable.

Una vez definidos tiempos y espacios, procedo a enumerar los muy diversos aspectos en los que la indumentaria está directamente implicada. Todos ellos, – indumentaria y economía, indumentaria y moral, e indumentaria y religión- serán desarrollados más adelante.

En primer lugar, por lo que concierne a los aspectos económicos y la indumentaria, cabe resaltar que el deseo de lujo, tan esencial en el arte indumentario, se extendió en el siglo XIII a la baja nobleza; ello originó graves problemas de inflación ante una demanda exorbitada en Castilla que justificó la aparición de sucesivas leyes suntuarias, cuyo objetivo era frenar los gastos excesivos que empobrecían al país, ante el afán de este grupo social por imitar la indumentaria y adorno de nobles y caballeros; así, recuérdese como ejemplo el que en las primeras Cortes convocadas por Alfonso X tras la muerte de su padre, en Sevilla, en el mes de octubre de 1252, el monarca, una vez

⁵ Tras la victoria de las Navas de Tolosa, en 1212 se produce el gran avance cristiano a mediados de la centuria: Córdoba se conquista en 1236, Valencia en 1238, Murcia en 1243, Sevilla en 1248 y Cádiz en 1265, dio paso a la gran expansión territorial de los reinos cristianos, de manera que a finales del siglo XIII de la España musulmana sólo quedaba el pequeño reino de Granada, que no sería conquistado hasta dos siglos después. (Datos extraídos de la obras de GARCÍA DE CORTÁZAR 2002; GONZÁLEZ ENCISO y MARTÉS BARCO 2006; VALDEÓN BARUQUE 2006).

⁶ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1866, pág. 87 y ss.

⁷ A estos temas hacen referencia distintas autoras, entre ellas: BERNIS 1955; así como LÓPEZ DAPENA 1993.

restablecida la paz tras llegar las huestes castellanas a orillas del Betis, trataba de fijar unas bases entre sus pertrechos súbditos, controlando los precios de distintas prendas del vestido y el calzado, entre otras cosas⁸.

Al analizar la indumentaria y su relación con la moral, y en comparación con etapas precedentes, se aprecia una cierta relajación de las costumbres en la Baja Edad Media no sólo entre la nobleza laica sino también entre el estamento eclesiástico, dentro del cual la "barraganía"⁹ era ya tan pública y notoria que las Cortes de Valladolid de 1351¹⁰ pidieron al rey que obligara a las muchas barraganas de clérigos a que utilizaran elementos que las distinguieran de las honradas mujeres cristianas, como analizaremos en este trabajo¹¹. El Arcipreste de Hita, en su "Cantiga de los clérigos de Talavera" hace referencia a este tema al señalar:

*"Las cartas"¹² recibidas eran de esta manera:
Que el cura o el casado, en toda Talavera,
no mantenga manceba, casada ni soltera:
el que la mantuviese, excomulgada era"¹³*

Por lo que respecta a la indumentaria y la religión muchas fueron las leyes y ordenanzas que trataron de controlar el atuendo con la finalidad de distinguir a los cristianos de los fieles de las religiones judía y musulmana. Su reflejo en las artes es muy significativo y útil. Así sucede como se verá en el apartado correspondiente¹⁴, con los judíos desde el IV Concilio de Letrán (1215)¹⁵.

⁸ BALLESTEROS 1911, págs. 124 y ss. Los ordenamientos para controlar el lujo se sucedieron, tanto en el siglo XIII como en el XIV (véanse: *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, págs. 6, 8; Cortes de Alcalá de Henares de 1348, págs. 40-41 y 42-43).

⁹ En el *Cantar de Mio Cid*, versos 3276-3277, se opone la palabra "varragana" o amancebada, a la de "pareja o mujer velada" que eran las dueñas o mujeres casadas. (*Cantar de Mio Cid* 1999, pág. 396).

¹⁰ En relación a este tema véase: *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1351. Ordenamiento contra los ladrones y malhechores, Título XXIV, pág. 23; Cortes de Soria de 1380, pág. 9.

¹¹ Este tema será tratado en los Capítulos I: El Vestido y II: El tocado femenino y el arreglo del cabello.

¹² Se hace referencia a las cartas del Arzobispo don Gil, enviadas a Talavera (RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1690, pág. 284).

¹³ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1694, pág. 285.

¹⁴ Las señales distintivas de los judíos se estudiarán en el Capítulo I. El vestido, apartado 6.

¹⁵ Muchos son los autores que han dedicado su atención a este temas, entre ellos: CANTERA MONTENEGRO 1998, pág. 134; GUGLIELMI 1998, pág. 430. Ver también ROBERT 1891, pág. ; VALDEÓN 2000, pág. 42; LÓPEZ DE GUEREÑO 2002-2003 a, págs. 362-363.

1. OBJETIVOS Y PROPUESTA METODOLÓGICA.

1.1. Objetivos.

Tres serán los objetivos principales de este trabajo:

El primer objetivo es el conocimiento de las características formales, técnicas y estéticas de cada una de las prendas tanto del vestido como del tocado o el calzado, y todas aquellas sustancias y elementos que la mujer castellana de los siglos XIII y XIV empleaba en su acicalamiento. Para ello me ha parecido oportuno desglosar el corpus de la tesis en cinco grandes apartados:

- I. El vestido
- II. Los tocados femeninos y el arreglo del cabello.
- III. El calzado
- IV. Las joyas
- V. Cosméticos y perfumes.

El estudio se centra principalmente en la mujer cristiana, teniéndose en consideración sin embargo, las características diferenciales del atuendo y el adorno femenino de las otras dos culturas que convivían dentro del reino de Castilla, a saber, de musulmanas y judías.

El segundo objetivo es el establecimiento de una terminología precisa y sistematizada de cada una de las piezas, ya que hasta estos momentos, ciertas prendas o bien carecían de un término propio, o bien la diversidad de las denominaciones empleadas por distintos autores, tanto nacionales como extranjeros, para referirse a ciertos elementos del atuendo o los materiales empleados en su confección, había creado cierta confusión, lo que hacía muy complejo el estudio de las mismas¹⁶.

El tercer objetivo, consecuencia de los dos anteriores, es la confección de un glosario, de utilidad para lingüistas y futuros estudiosos de la materia, en el que quedan reflejados todos los términos concretos, que van acompañados, siempre que es posible,

¹⁶ Como ejemplo señalaré mi discrepancia con mi admirado Gonzalo Menéndez Pidal sobre ciertos términos empleados para designar prendas del vestido, como es el caso de la que denomina "saya rústica" (véanse las figs. I-99, I-100; I-101; I-102), o "pellote" (véase la fig. I-118). Este asunto será estudiado en el Capítulo I. El vestido.

de un pequeño dibujo de la autora¹⁷. En dicho glosario se incluyen otros términos especializados que si bien no son novedosos, facilitan la comprensión del lector no familiarizado con este nivel de especialización artística y técnica.

A raíz del estudio realizado persiguiendo estos tres objetivos, se han producido determinados hallazgos y clarificaciones que me han permitido aportar novedades terminológicas y nuevas dataciones tanto de algunas de las prendas estudiadas como de determinadas obras de arte que las incluyen, y que aparecen resaltadas en la Conclusión.

1.2. Metodología.

Para la consecución del primer objetivo, cada una de las piezas objeto de estudio será analizada teniendo en cuenta tanto su forma como los distintos materiales empleados en su confección. Se estudiará asimismo la evolución de las prendas en cuestión, durante los siglos XIII y XIV siendo contrastadas, dentro del mismo espacio temporal, con las utilizadas tanto en otros reinos peninsulares como en el resto del occidente cristiano, buscándose el origen de las mismas y su repercusión en otros lugares europeos. Todo ello permitirá una nueva aproximación cronológica a determinadas obras de arte que plantean alguna duda a este respecto o carecen de ella.

Para llevar a buen término el segundo objetivo, esto es la precisión terminológica, en primer lugar se analizará el mayor número posible de bibliografía, tanto española como extranjera, dedicada al estudio del atuendo y el adorno utilizado a lo largo de los siglos XIII y XIV, comprobando, aclarando, o rebatiendo, según proceda, terminología y conceptos que, o bien están completamente equivocados, o llevan a la confusión, dada la diversidad de opiniones y términos existentes, muchas veces contradictorios¹⁸. Se ha comprobado que en las ocasiones en las que existe una coincidencia de términos y conceptos, ésta no significa necesariamente la corrección de los mismos, sino una fuente errónea común que se ha venido repitiendo a lo largo de los

¹⁷ En el caso de que dichos dibujos hayan sido tomado de otros autores, estos serán debidamente reseñados.

¹⁸ Como ejemplo señalaré la distinción que hace J. Guerrero Lovillo (GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 203), entre "toca abierta" y "toca cerrada", siendo esta última en realidad una combinación de diferentes piezas utilizadas conjuntamente, como se demostrará en el Capítulo II. El tocado femenino y el arreglo del cabello, de este trabajo.

años¹⁹. Debo asimismo señalar la dificultad existente para esclarecer ciertos términos o conceptos que, extraídos de distintas traducciones de las fuentes directas en otras lenguas, especialmente árabe o hebrea, en ocasiones pueden diferir entre sí, por lo que siempre que sea posible haré referencia a ello, bien en el texto, o en nota a pie de página.

Dado el carácter multidisciplinar de este trabajo y la diversidad de aspectos tratados, las fuentes a manejar son muy diversas y heterogéneas, utilizándose tres vías fundamentales que me permiten el acercamiento a cualquier elemento de la indumentaria o del embellecimiento corporal.

La primera se centra en las fuentes escritas, entre las que hay que hacer una distinción entre textos y documentos legales, obras literarias y obras científicas. En segundo lugar esta investigación se apoya en las fuentes iconográficas, entre las que hay que destacar un extenso catálogo de obras de pintura, escultura, tapices y tejidos en los que la representación de indumentaria es clara y precisa permitiendo su estudio. Finalmente, la fuente directa de especial significación para este estudio no es otro que el conjunto de piezas arqueológicas conservadas, tanto de origen cristiano como judío o musulmán, desgraciadamente muy escaso y en ocasiones muy deteriorado.

Los datos relevantes extraídos de las tres fuentes señaladas, se incluirán en el texto de este trabajo, siempre que sea posible, de modo que el lector pueda comprobar por sí mismo los datos aportados, que respaldan las distintas teorías. Los textos, bien sean documentales o literarios, irán entrecomillados y en letra cursiva, con el fin de que aparezcan debidamente destacados. En el caso de la selección de fuentes iconográficas y arqueológicas, que tanto esfuerzo y minucioso trabajo ha conllevado, se plasmarán por medio de imágenes, que, dado su abundancia y complejidad, serán numeradas con un número romano inicial, correspondiente al capítulo que ilustran, seguido de otro número

¹⁹ Sirva como ejemplo la restauración del ajuar funerario vestido por la Infanta María (fallecida en 1235), hija menor de Fernando III, extraído de su enterramiento en el sepulcro nº 8 del Panteón Real de San Isidoro de León, abierto por la Sociedad Española de Antropología en febrero de 1977. Entre las piezas arqueológicas que formaban parte de dicho ajuar se encontraba una prenda interior femenina, catalogada como "calza" y un "brial", al que se denomina "pellote" o "garnacha"; términos erróneos, como estudiaremos en el capítulo I. dedicado al Vestido (figs. 24 y 77 respectivamente).

Sobre la restauración de las señaladas piezas arqueológicas véanse las obras: MARTÍNEZ MALO 1999, pág. 328; MARTÍNEZ MALO 2000, págs. 22-27; MARTÍNEZ y PASTRANA 2002, págs. 89-93; DESCALZO 2000, págs. 1-11.

ordinal. Éste último, en ciertas ocasiones, irá seguido de una letra, lo que indica que la imagen ha sido incluida posteriormente por su novedad o interés para el tema tratado, evitándose de esta forma tener que modificar toda la numeración de las figuras, así como las referencias alusivas a las mismas, en todo el trabajo. En las Conclusiones se ha procedido a incluir notas a pie de página que remiten a imágenes, con el fin de facilitar al lector la comprensión de los datos aportados.

Para la obtención de nuestros objetivos es fundamental cruzar la información procedente de esta diversidad de fuentes y conseguir la mayor coincidencia posible. Ello debe permitir ofrecer conclusiones certeras y rotundas sobre las piezas objeto del estudio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Es importante señalar que hasta principios del siglo XIX no hubo en Europa una historia de la indumentaria propiamente dicha, sino sólo estudios de arqueología antigua o reseñas cualitativas de los trajes, que ciertos autores como C. Enlart y R. Colas se han encargado de enumerar y clasificar²⁰. Entre dichas obras se encuentra la de Charles Perrault (1628-1703): *Courses de testes et de bague, faittes par le Roy et par les princes et seigneurs de sa Cour, l'année 1662*, editado en París: Imprimerie Royale (par les soins de Sébastien mabre-Cramoisy), en 1670. Destacable es asimismo la obra de Charles-Joseph Bévry: *Histoire des inaugurations des rois, empereurs et autres souverains de l'univers depuis leur origine jusqu'à présent; suivie d'un précis de l'état des arts et des sciences sous chaque règne...*", editada en París: Moutard, en 1776, que va acompañada de láminas con unos 80 dibujos de vestidos franceses que abarcan desde el siglo XIII al XVIII. Asimismo de interés es la obra en dos volúmenes del inglés Joseph Strutt (1749-1802): *Angleterre ancienne ou Tableau des mœurs, usages, armes, habillemens, etc. des anciens habitans de l'Angleterre*, traducida del inglés por M. Boulard, editada en Paris: Maradan, en 1789.

Los trabajos propiamente científicos sobre el vestido aparecieron hacia mediados del siglo XIX por parte de autores eruditos, cuyo objetivo era el estudio concienzudo de las distintas prendas del vestido, analizando la fecha de su aparición así como el origen y posibles influencias, con un carácter claramente arqueológico, como veremos en el siguiente apartado.

2.1. El estudio de la indumentaria fuera de España.

A finales del siglo XIX, José Puiggarí (1821-1903), presidente de la Asociación Artístico-Arqueológica barcelonesa, hace referencia al gran número de tratados de indumentaria "*extranjeros en lo que va de siglo*"²¹, y añade que: "*Desgraciadamente este lujo, en otras naciones tan asequible por grandes y ventajosas facilidades de*

²⁰ C. Enlart escribió su obra *Manuel d'archéologie française*, publicada en París, Picard, en 1916, en cuyo tomo III incluye una *Bibliographie du costume*, reeditado en inglés en Nueva York en 1939. R. Colas ha llevado a cabo igualmente una lista completa de los trabajos existentes ordenados por siglos en su obra *Bibliographie Générale du costume et de la mode*, publicada en París, Librairie Colas, 1932-33, en dos volúmenes.

²¹ PUIGGARÍ 1886, pág. 1.

elaboración, gestión y despacho, no lo es en la nuestra..."²². Entre los autores que se han dedicado al estudio de la indumentaria hay que hacer una distinción entre aquellos que lo consideran como una parte de los estudios de Arqueología, y los que lo consideran una ciencia auxiliar de la Historia del Arte. Entre los primeros se encuentra el británico Joseph Strutt (1749-1802), con su obra *A complete view of the dress and habits of the people of England, from the establishment of the Saxons in Britain*, publicado originalmente en Londres en 1862. Entre los autores franceses cabe destacar al arquitecto, arqueólogo y escritor francés Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), una de las más importantes figuras de la escuela racionalista francesa, que entre 1858 y 1870 publica su *Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, en seis volúmenes, estando dedicado el tomo 3º a *Le Costume médiéval*²³, obra de enorme importancia de la que han bebido todos los autores del siglo XX que han tratado el tema del atuendo medieval cristiano; no obstante hay que señalar que, interpretado incorrectamente en ocasiones, ha llevado a ciertos errores, como veremos en la Conclusión de este trabajo²⁴. Otros autores relevantes son Paul Lacroix (1806-1884): *Histoire de la Chaussure. Depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, publicado en París, por Adolphe Delahays, en 1862; así como el historiador y arqueólogo francés J. Quicherat (1814-1882), que a pesar de no ser un especialista del traje llevó a cabo su *Histoire du costume en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, publicada en París, Hachette, en 1875. Destacable es asimismo G. Demay, que se basa en el análisis de las figuras representadas en los sellos franceses para el estudio de la indumentaria en su obra: *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, publicado en París en 1880. Ya en el siglo XX, hay que hacer especial mención de la obra de Max Von Boehn (1850-1921): *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días*, publicado en Munchen por F. Bruckmann en 1913, cuyo Tomo 1º está dedicado a la Edad Media; la obra, en doce volúmenes, se publicó en España por Salvat Editores, S.A., en Barcelona, entre los años 1928 y 1947, con un estudio preliminar del Marqués de Lozoya. Destacable es también el trabajo de Herbert Norris, conocido como diseñador de vestimenta teatral de época y arqueólogo, con su obra *Medieval Costume*

²² PUIGGARÍ 1890, pág. III.

²³ Obra reeditada en Éditions Heimdal, en el año 2004.

²⁴ Se analizará este asunto en el apartado 4 de la Conclusión, dedicado a las aportaciones sobre cuestiones terminológicas.

*and Fashion*²⁵, pensada en un principio como parte de una serie de seis volúmenes que comprenderían el estudio de la indumentaria desde la Antigua Grecia hasta finales del siglo XIX, de los cuales sólo cuatro fueron finalizados y publicados antes de su muerte en 1950²⁶.

En otra línea distinta a la de los autores señalados anteriormente se encuentran aquellos que han resaltado el valor que tiene el estudio de la indumentaria como una ciencia auxiliar de la Historia del Arte, con la que confluye. Entre ellos Francois Boucher, historiador de la moda y responsable de la fundación, en 1948, de la Union Française des Arts du Costume (UFAC), con el objetivo de crear un museo del traje²⁷. En 1965 publicó la primera edición de su monumental *Histoire du costume en Occident: des origines à nos jours*²⁸, en la que el autor se ocupa de definir las características de las formas del vestido occidental y de buscar las causas y condiciones complejas de su evolución, así como de estudiar la difusión de la moda, por medio de la exploración profunda de las fuentes historiográficas, y de la iconografía, siendo plenamente consciente de la utilidad documental de un traje cuya fecha se ha podido establecer con toda exactitud para la datación de ciertas obras de arte, o incluso para la delimitación de determinados períodos arqueológicos²⁹. En la misma línea se encuentran Françoise Piponnier, doctora en Historia y directora de estudios en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales; y Perrine Mane, doctora también en Historia y directora de investigaciones en el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), coautoras

²⁵ La edición manejada en este trabajo es la de Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 1999, reedición del original publicado en 1927 por J. M. Dent and Sons Ltd., London, con el título *Costume and Fashion, Volume Two: Senlac to Bosworth, 1066-1485*.

²⁶ Volumen I: *The Evolution of European Dress through the Earlier Ages* (1924); Volumen II: *Senlac to Bosworth, 1066-1485* (1927); Volumen III: *The Tudors, 1485-1603*, en dos volúmenes (1938); y Volumen VI: *The Nineteenth Century* (1933); los volúmenes IV y V, si se hubieran realizado habrían cubierto la historia de la moda de los períodos correspondientes a los Stuart y los Hanover.

²⁷ En 1981 dicha institución se fusionó con la colección de moda de la Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD), dando lugar al nacimiento del célebre Musée de la Mode et du Textile de Paris, que hoy forma parte del museo Les Arts Décoratifs de París.

²⁸ La obra, rigurosamente ampliada y revisada a cargo de Yvonne Deslandres, por un equipo de expertos internacionales, entre los que cabe destacar a S.H. Aufrère, director de investigación en el CNRS UPRES-A5052, Universidad Paul Valéry, Montpellier (Arte Egipcio); Renée Davray-Piérolek, conservadora del patrimonio en el Museo Carnavalet (Arte del siglo XIX); Pascale Gorguet Ballesteros, conservadora del Museo de la Moda y del Traje de la Ciudad de París (Arte de los siglos XVI, XVII y XVIII); Florence Müller historiadora de la moda y ex directora y conservadora de la Unión Francesa de las Artes del Traje (Arte del siglo XX); Françoise Tétart-Vittu, responsable de conservación en el Museo de la Moda y del Traje de la Ciudad de París (Arte de los siglos XVI, XVII y XVIII), ha sido traducida al castellano por Antonio Kuhlmann Thomann y reeditada en el año 2009 en Barcelona, por Gustavo Gili, S.L.

²⁹ En la obra se cita como ejemplo al historiador francés de la antigua Grecia, Gustave Glotz que ha demostrado la ayuda proporcionada por el traje en el caso de la civilización minoica media.

de la obra *Se vêtir au Moyen Âge*, publicada en 1995, en París, por la Société Nouvelle Adam Biro.

Mary G. Houston, en la nota introductoria de su obra *Medieval Costume in England and France. The 13th., 14th. and 15th. centuries*³⁰ señala asimismo la interconexión entre la Historia del Arte y el estudio de la indumentaria: "*It is necessary to recollect that the medieval artist, whose paintings and sculptures give us such an accurate idea of the cloths of their day, had themselves no knowledge of the history of costume*"³¹. En la introducción de la obra *Medieval Costume and how to recreate it* Francis M. Kelly pone igualmente de manifiesto la importancia que tiene la historia del vestido en la datación y atribución de las obras de arte. Así señala que "*the history of costume... is one of the most valuable means we possess in assessing the value of artistic attributions*"³². Con el mismo objetivo se ha llevado a cabo la obra de Thérèse y Mendel Metzger, que, ayudados y apoyados por el "Centre National de la Recherche Scientifique", y tras 25 años de investigaciones y estudio de las miniaturas que adornan distintos manuscritos de origen judío aún conservados, muchos de ellos de origen español, han publicado su obra *La vie juive au Moyen Âge*, en la que reconstruyen la vida de los judíos en Europa entre los siglos XIII y XVI, ofreciendo datos relevantes en relación al atuendo y el adorno de los judíos. La obra se publicó en 1982 por el Office du Livre, S.A., en Fribourg (Suiza), y fue traducida al inglés en el mismo año y por la misma editorial. En la misma línea se encuentran los trabajos de Rachel Arié, Doctora Honoris Causa de la Universidad de Granada, reunidos en su *Études sur la civilisation de l'Espagne musulmane*, publicado por E.J. Brill, Leiden, 1989; de los dieciseis artículos que componen dicho compendio, quiero destacar el 6º: *Le costume des Musulmans de Castille au XIIIe siècle d'après les miniatures du Libro de Ajedrez*³³, y el 7º: *Quelques remarques sur le costume des Musulmans d'Espagne au temps des Nasrides*³⁴, en los que se estudian las formas del vestido usadas por los musulmanes de Castilla, los mudéjares del siglo XIII, a partir de las miniaturas del escurialense *Libro de*

³⁰ Esta publicación es una reedición ligeramente modificada del Volumen III de la serie *A Technical History of Costume*, publicada por Adam & Charles Black, en Londres, en 1939.

³¹ HOUSTON 1996, págs. VI-VII.

³² HARTLEY 2003, pág. VI.

³³ Artículo publicado en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo II, Madrid, 1966, págs. 59-66.

³⁴ Artículo publicado en *Arabica*, tomo XII/3, Leyde 1965, págs. 244-261.

Ajedrez, Dados y Tablas, así como de los musulmanes granadinos a partir de documentación iconográfica y literaria.

2.2. El estudio de la indumentaria en España.

El estudio de la indumentaria en nuestro país ha tenido menor repercusión, según señalaba Puiggarí más arriba. No obstante, a partir de la segunda mitad del siglo XIX el análisis del atuendo comienza a cobrar cierta relevancia. En primer lugar debemos destacar la figura del ya mencionado José Puiggarí, que mandó imprimir en 1886 la primera edición de su *Monografía histórica e iconográfica del traje*, editada por la Librería de Juan y Antonio Bastinos, de Barcelona, en la que traza un recorrido, ilustrado con más de seiscientos grabados, por la evolución de la vestimenta desde el antiguo Egipto hasta la época del autor, pasando por la indumentaria usada por fenicios, medos, persas, griegos, bizantinos, visigodos, árabes, franceses, flamencos o alemanes, y prestando especial atención a los trajes característicamente españoles desde la baja edad media hasta finales del siglo XIX. Obra de este mismo autor, a mi parecer de capital importancia, es la *Indumentaria española. Concreta y comparada. Cuadro histórico especial s. XIII y XIV*, editada en la imprenta de Jaime Jepús y Roviralt, en Barcelona, 1890. El autor en las notas introductorias de ambas obras resalta las aportaciones de sus colegas extranjeros, a la vez que hace un recorrido por las investigaciones de otros estudiosos de siglos precedentes; seguidamente pasa a manifestar, como arqueólogo que era, que "*La indumentaria es una sección de la Arqueología, de índole esencialmente artística, comprendiendo la noción de los trajes estilados por hombres y mujeres desde el origen de las sociedades, bajo cual concepto entra de lleno en la historia*"³⁵.

En la misma línea que Puiggarí se encuentra la obra de José Guerrero Lovillo (1919-1996), entre cuyos trabajos destaca su tesis doctoral: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en 1949, en la que entre otras cuestiones, aborda el tema de la indumentaria, centrándose en el siglo XIII. La obra de Gonzalo Menéndez Pidal (1911-2008) se sitúa asimismo en el campo de la arqueología con su gran estudio *La España del siglo XIII leída en imágenes*, publicada en 1986 en Madrid por la Real Academia de

³⁵ PUIGGARÍ 1886, pág. 9.

la Historia, que nos ilustra sobre cómo eran y cómo vivían las gentes en la Castilla del siglo XIII, mediante el estudio de las miniaturas de los manuscritos salidos del scriptorium del rey Alfonso X El Sabio, entre los que destacan los libros del Saber de Astronomía, el Libro de los juegos, y de las Cantigas de Santa María.

Si estos autores, como acabamos de ver, han considerado la indumentaria como una sección de los estudios arqueológicos, Juan Comba Sigüenza, (1852-1924), periodista gráfico y profesor de indumentaria en el Real Conservatorio de Música y Declamación, puso de manifiesto en 1915 su valor como disciplina auxiliar para otros campos de la investigación en su artículo titulado *La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes*³⁶, en el que llamaba la atención sobre cómo muchos errores cometidos en la datación de obras de arte en nuestro país, podrían haberse evitado si se hubieran tenido en cuenta ciertos aspectos del atuendo que visten los personajes en ellas representados. Esta tendencia será seguida por estudiosos de gran valía, entre los que destaca sin duda Carmen Bernis Madrazo (1918-2001), que señala: *"Es sabido cómo en nuestros días las Ciencias Históricas conceden una atención creciente al valor que tienen las imágenes para investigar el pasado; a veces se pueden leer en ellas cuestiones importantísimas que no recogen los documentos escritos. En el caso de los trajes y las modas, su valor no sólo está en lo que puedan reflejar de interés para la Historia de la Cultura en general; su estudio es fundamental como el de una disciplina auxiliar de la Historia del Arte, y muy especialmente en el período que nos ocupa"*³⁷. Esta autora ha dedicado su vida al estudio de la indumentaria en obras de gran relevancia sobre el período que nos atañe, y que han sido de especial importancia en el desarrollo de este trabajo; entre ellas cabe destacar las siguientes: *Indumentaria Medieval Española*, editada por el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, 1955. "Indumentaria femenina española del siglo XV; la camisa de mujer", en *Archivo Español de Arte*³⁸. "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte*³⁹. *Trajés y*

³⁶ COMBA SIGÜENZA, Juan: "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes", en *Arte Español*, tomo II, nº 6, 1914/1915; y en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 57, 1983, págs. 105-125.

³⁷ BERNIS 1978, tomo I, pág. 9.

³⁸ Tomo 30, 1957, pág. 187.

³⁹ Tomo 43, nº 169, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1970.

*Modas en la España de los Reyes Católicos*⁴⁰. "Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según las representaciones iconográficas (II), Traje, aderezo, afeites", en *Cuadernos de la Alhambra*⁴¹. "Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha", en *Cuadernos de la Alhambra*⁴².

En la misma línea que Bernis y más recientemente se encuentra Cristina Sigüenza Pelarda, investigadora agregada del Instituto de Estudios Riojanos, que a la hora de analizar el pasado, resuelve los distintos problemas que plantean las fuentes escritas, con las fuentes iconográficas, especialmente las pictóricas, como puede apreciarse en su obra *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, publicada por el Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C.)⁴³, o su trabajo *La moda femenina a finales de la Edad Media, Espejo de sensibilidad; Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en la Rioja*, publicada en la revista *Berceo*⁴⁴. Esperanza Aragonés Estella se apoya en las representaciones artísticas, especialmente en escultura, para el análisis de la indumentaria, como vemos en su estudio sobre *La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV*, publicado en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*⁴⁵. Aunque está fuera de los límites cronológicos de nuestra investigación, hay que hacer mención del trabajo de Juan Vicente García Marsilla *Vestir el poder. Indumentaria e imagen en las cortes de Alfonso El Magnánimo y María de Castilla*, publicado en la revista *Res pública*⁴⁶, como parte de una investigación que, según palabras de su autor, "*apenas acaba de comenzar*"⁴⁷, y que va a trazar las grandes líneas de la demanda de vestidos, joyas y adornos generados por la pareja real.

En este recorrido sobre el estado de la cuestión es conveniente destacar la tímida aparición de las piezas arqueológicas que se conservan, relacionadas con el atavío y el adorno personal, en las grandes exposiciones que se han celebrado últimamente, como consecuencia clara de la consolidación de la importancia otorgada a la indumentaria en la Historia del Arte, no sólo como disciplina auxiliar de otras disciplinas, sino como

⁴⁰ Tomo I. Las Mujeres y Tomo II. Los Hombres. Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1978.

⁴¹ N° 15-17, 1979-1981.

⁴² N° 18, 1982, pág. 21-50.

⁴³ Excm. Diputación de Zaragoza, en 2000.

⁴⁴ SIGÜENZA PELARDA 2004, págs. 229-252.

⁴⁵ ARAGONÉS ESTELLA 1999, págs. 521-561.

⁴⁶ GARCÍA MARSILLA 2007, págs. 353-373.

⁴⁷ Ibidem, pág. 354.

obra de arte en sí misma. Así, una vez que se ha disipado en la mente del público la jerarquización de "artes mayores" y "artes menores", los tejidos, bordados, orfebrería y artes suntuarias en general, han pasado a ocupar el lugar que les corresponde en el terreno de la creatividad artística.

Entre las señaladas exposiciones, es destacable la dedicada a las *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, celebrada entre el 16 de marzo y el 19 de junio de 2005 en el Palacio Real de Madrid. Más modestas en cuanto a la atención prestada a la indumentaria, pero dignas de mención por su aportación al capítulo de la orfebrería, son las siguientes: *Cataluña Medieval*, celebrada en Barcelona, del 20 de mayo al 10 de agosto de 1992; *Al-Ándalus. Las artes islámicas en España*. Exposición celebrada en Granada, La Alhambra 18 marzo-19 junio 1992 y Nueva York, Metropolitan Museum of Art 1 julio-27 septiembre 1992; *Vida y Peregrinación*, que tuvo lugar en el Claustro de la Iglesia Catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, entre los días 9 de julio y 26 de septiembre de 1993; *Monjes y monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, celebrada en el Monasterio de Santa María de Huerta, Soria, en 1998; *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, celebrada en Palencia, 1999; *Castilla y León restaura: 1995-1999*, en el Monasterio de Nuestra Señora del Prado, Valladolid, entre mayo-junio de 1999; *Tesoro Sacro y Monarquía*, celebrada en la Colegiata de San Isidoro de León, en 2001; *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, en el Palacio Real de Madrid, en 2001; *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, celebrada en la Colegiata de San Isidoro de León, en 2001; *Hebraica Aragonalia. El legado judío en Aragón*, celebrada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, entre el 4 de octubre de 2002 y el 15 de enero de 2003; *Memoria de Sefarad*, celebrada en Toledo entre octubre de 2002 y enero de 2003; *Vlaanderen en Castilla y León*, celebrada en Amberes en 1995; *La edad de un Reyno*, en Pamplona, entre el 26 de enero y el 30 de abril de 2006; *Alfonso X el Sabio*, que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones San Esteban de la ciudad de Murcia, entre el 27 de octubre de 2009 y el 31 de enero de 2010.

3. ENTORNO HISTÓRICO, ECONÓMICO Y SOCIAL.

3.1. Avance territorial de Castilla en los siglos XIII y XIV.

Tras la victoria conseguida por los cristianos sobre los almohades en la batalla de las Navas de Tolosa⁴⁸, acaecida en 1212, y la incorporación de una buena parte de los antiguos territorios de al-Ándalus, se lleva a cabo la mayor expansión territorial de todos los reinos cristianos de España en el Medievo⁴⁹. A diferencia de la Corona de Aragón que no conseguiría nunca eliminar las fronteras internas, Castilla, queda unida a León en una sola corona a partir de 1230, tras la investidura de Fernando III (1200-1252), en 1217 y la cesión del vecino reino de León, por parte de sus hermanas Sancha y Dulce⁵⁰. Además, el monarca se compromete a llevar a cabo la antigua unidad perdida al incorporar las nuevas conquistas; así, en 1236 se conquista Córdoba⁵¹, en 1246 se ocupa Jaén⁵² y, tras la toma de Sevilla⁵³ en diciembre de 1248 se culmina la conquista de Andalucía. Otro territorio que se incorporaría a la Corona de Castilla y León es la taifa de Murcia⁵⁴, cuya conquista, como la de muchas otras a lo largo de la reconquista cristiana, se debió en gran medida a la fragmentación del territorio en pequeños emiratos independientes y a la crisis interna en que se hallaban sus reyezuelos; así, el reyezuelo musulmán Muhammad ibn Yûsuf ibn Hud, pacta en 1243 con el entonces infante Alfonso, que gobernaría Castilla y León con el nombre de Alfonso X, declarándose siervo del monarca Fernando III, quedando así bajo su protección⁵⁵. Estos territorios son heredados por su hijo, Alfonso X (Toledo 1221-Sevilla 1284), teniendo éste la responsabilidad de mantener y acrecentar dichas conquistas⁵⁶.

⁴⁸ Sobre la Batalla de las Navas de Tolosa véase la obra de LADERO QUESADA et al.: "La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)", en *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo IX, JOVER ZAMORA, José María (dir.). Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 531 y ss.

⁴⁹ VALDEÓN 2006, pág. 113 y ss. Véase también: CASTRO 1996, págs. 332 y ss.

⁵⁰ Véase la obra de TORRES FONTES, Juan, et al.: "La expansión peninsular y mediterránea (c. 1212-c. 1350. La corona de Castilla", en *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XIII, volumen I, JOVER ZAMORA, José María (dir.). Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 13 y ss.

⁵¹ TORRES FONTES et al. 1990, págs. 53 y ss.; MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio E.: *El Arte Hispanomusulmán*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008, pág. 107.

⁵² Ibidem, págs. 63 y ss.

⁵³ Ibidem, págs. 66 y ss.; MOMPLET 2008, pág. 107.

⁵⁴ Ibidem, págs. 59 y ss.

⁵⁵ SALVADOR MARTÍNEZ 2003, pág. 104.

⁵⁶ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1866, pág. 9...7.

El siglo XIV se caracterizó por las grandes dificultades que se vieron obligados a soportar todos los reinos de la Europa cristiana⁵⁷. Por un lado las malas cosechas, especialmente en la primera mitad de la centuria, se sucedieron tanto en la Corona de Castilla como en la de Aragón⁵⁸. A mediados de siglo, se extiende la peste negra, que procedente del Mediterráneo oriental y a través de la vía marítima desde la ciudad de Caffa, colonia de la república marítima de Génova, causaría una elevadísima mortandad⁵⁹. En general los males se achacaban a algún tipo de castigo divino, lo que exacerbó la religiosidad popular, la superstición y el fanatismo, echándose las culpas a las minorías no cristianas, sobre todo a los judíos⁶⁰. Por otra parte, las guerras civiles se sucedieron en los reinos cristianos, siendo destacable la denominada "guerra de los cien años", entre ingleses y franceses. Acontecimiento relevante fue asimismo la crisis papal y la simultaneidad entre dos pontífices, uno instalado en Roma y otro en Avignon, durante las últimas décadas del siglo XIV y principios del XV, que dividiría al mundo cristiano en dos facciones⁶¹.

En tierras hispanas se sucedieron igualmente enfrentamientos entre los reyes cristianos, lo que detendría el avance de la reconquista; así, en la Corona de Castilla, a finales del siglo XIII y comienzos del XIV, se enfrentaron en una guerra civil Sancho IV, apodado El Bravo, y sus sobrinos, los infantes de la Cerda, hijos de Fernando de la Cerda, primogénito de Alfonso X, quienes reclamaban el trono. Otro enfrentamiento fue el que sostuvieron, a mediados del siglo XIV, Pedro I de Castilla y León y Pedro IV de Aragón. No obstante, el conflicto más terrible fue el que mantuvieron, entre los años 1366 y 1369, el monarca Pedro I, apodado El Cruel, y su hermanastro Enrique de

⁵⁷ Sobre este tema véanse las obras: VALDEÓN VARUQUE, Julio: *Historia de Castilla y León: 5. Crisis y recuperación (siglo XIV-XV)*. Valladolid, Ámbito ediciones 1985; IRADIEL MUGARREN, Paulino: "La crisis medieval", en DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.): *Historia de España Planeta. De la crisis medieval al Renacimiento (siglos XIV-XV)*. Madrid, editorial Planeta, vol. 4, 1988, págs. 76-81.

⁵⁸ Aunque períodos de carestía los había habido siempre, lo novedoso del siglo XIV es el énfasis que ponen los documentos cuando se refieren a las épocas de hambre (VALDEÓN BARUQUE, Julio y MARTÍN RODRÍGUEZ, José Luis: "La Baja Edad Media Peninsular. Siglos XIII al XV", en *Historia de España Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, tomo XII. Madrid, Espasa Calpe, 1996, págs. 126 y ss.).

⁵⁹ SUAREZ FERNÁNDEZ Y REGLA CAMPISTOL 1966, pág. XXVII.

⁶⁰ VALDEÓN 1985, págs. 73-75.

⁶¹ El denominado Cisma de Occidente se produce cuando a la muerte en el año 1378 de Gregorio XI, que había trasladado a Roma la sede papal desde Avignón, los cardenales romanos eligieron como sucesor a Urbano VI; un colegio de cardenales disidentes se opusieron al candidato romano y proclamaron a Clemente VII (el cardenal Roberto de Ginebra), que instaló su sede de nuevo en Aviñón, lo que originó la división en el seno de la Iglesia. (SUAREZ FERNÁNDEZ Y REGLA CAMPISTOL 1966, págs. 584 y ss). Sobre este tema véase asimismo la obra de ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel: *El cisma de Occidente*, Madrid, ediciones RIALP, 1982).

Trastámara, que concluiría con la muerte violenta del primero y el ascenso a la Corona de Castilla de la nueva dinastía de los Trastámara⁶². Durante el reinado en Castilla de Juan I, primogénito de Enrique II, casado en segundas nupcias con la infanta lusitana Beatriz, la Corona de Castilla sostuvo una dura pugna con el vecino reino de Portugal, para ocupar su trono, en esos momentos vacante, aunque sería derrotado en la batalla de Aljubarrota, en el año 1385⁶³.

En el proceso de la reconquista se produjeron varios combates en la zona fronteriza del reino nazarí y los territorios de la Corona de Castilla, siendo destacable la importante labor militar desarrollada en la proximidades del estrecho de Gibraltar por el monarca castellano-leonés, Alfonso XI, sucesor de Fernando IV, quien lograría un notable éxito en 1340, al derrotar a los combatientes andalusíes del reino nazarí de Granada en la batalla del Salado⁶⁴. Es muy importante destacar que en el año 1344 pasa a formar parte de la Corona de Castilla la localidad de Algeciras⁶⁵, punto clave de la zona meridional de la península Ibérica, pues permitía la comunicación directa entre el océano Atlántico y el mar Mediterráneo. Con ello se consiguió algo de enorme transcendencia para Castilla, al abrir a su reino el control marítimo de la zona del estrecho de Gibraltar⁶⁶. De esta forma y gracias al apoyo de los genoveses, deseosos de establecer una nueva ruta marítima entre Italia y Flandes, más rápida y económica que la terrestre, se consiguió abrir un camino que comunicaba el área mediterránea con Flandes, beneficiándose también del oro que llegaba a la costa por caminos africanos⁶⁷.

Las relaciones de Castilla con los otros reinos peninsulares y europeos pasaron por distintas fases; así, con Aragón surgieron ciertas diferencias por el reparto de la

⁶² Sobre los pleitos de Pedro IV de Aragón con Castilla tras la instauración de los Trastámaras en este reino aparecen dos episodios en la documentación de la alacena del cronista Zurita (documentos 11 y 12 de la colección, armario 18, legajo 83, núms. 3752 y 3748 respectivamente): uno hace referencia a las negociaciones que Juan de Gante, duque de Lancaster, como pretendiente al trono castellano, emprende cerca del rey de Aragón; el otro responde a otra etapa en que había buenas relaciones entre Pedro I y Juan I de Castilla (CANELLAS LÓPEZ, Ángel: *Fuentes de Zurita: Documentos de la alacena del Cronista, relativos a los años 1302-1478, de autor desconocido*. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza. Zaragoza, Publicado por la Institución Fernando el Católico, nº 579, 1974, págs. 280-282; 338-342).

⁶³ SUAREZ FERNÁNDEZ Y REGLA CAMPISTOL 1966, págs. 99-158.

⁶⁴ Ibidem, pág. 3.

⁶⁵ De dicha pérdida se lamentaría Ibn Battuta (Tánger, 1304 - Fez, 1368 o 1377), en su obra *A través del Islam*, al señalar: "Marché a Sarsar y luego a Bagdad, llegando a ella en Sawwal del año 748 (enero de 1348). Allí me entrevisté con cierto magrebi que me dio noticias de la rota de Tarifa y de la caída de Algeciras. ¡Fortifique Dios las grietas del Islam en esas regiones!. (BATTUTA 1981, pág. 776).

⁶⁶ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, págs. 234-235.

⁶⁷ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 130.

zona conquistada a los musulmanes en los reinos de Valencia y Murcia, que se resolvería con el Tratado de Almizra, firmado el 26 de marzo de 1244, por el Jaime I de Aragón y el infante Alfonso de Castilla, Alfonso X el Sabio, fijaban los límites del Reino de Valencia⁶⁸. No obstante, puede afirmarse que en general las relaciones de Fernando III y Alfonso X con Jaime I fueron amistosas. Al morir el monarca aragonés, su hijo y sucesor Pedro el Grande intervino activamente en la política castellana, apoyando a Sancho IV contra Alfonso X, que tras distintas presiones decidió instituir como sus sucesores al trono de Castilla a los infantes de la Cerda, quienes fueron utilizados por los reyes aragoneses como pretexto para intervenir en la política castellana⁶⁹. La reconquista de la zona del estrecho de Gibraltar y el reino de Granada mantuvieron unidos a ambas monarquías hasta 1356, en que da comienzo la ya mencionada guerra entre Pedro el Cruel de Castilla y Pedro el Ceremonioso de Aragón. Finalizada esta guerra con el triunfo de Enrique de Trastámara, apoyado por Pedro de Aragón, este monarca se vio obligado a aceptar la amistad castellana y a dar a su hija Leonor en matrimonio al infante Juan de Castilla.

Ya Alfonso X había intentado desarrollar una política imperialista, no sólo aspirando a ser nombrado emperador, sino también reivindicando sus derechos sobre Gascuña, Navarra y Portugal⁷⁰; pero sus esfuerzos fracasaron y Gascuña quedó en poder de Inglaterra, Navarra fue anexionada a Francia y Portugal se mantuvo independiente. Cien años más tarde Juan I intentó ocupar Portugal, pero fracasó al ser vencido en Aljubarrota (1385). El ya mencionado enfrentamiento entre ingleses y franceses en la guerra de los Cien Años tuvo grandes repercusiones en la política peninsular; la nobleza sublevada en Castilla contra Pedro I obtuvo el apoyo de Francia, a la que se unió Aragón. El monarca castellano, aliado con Inglaterra y Portugal, fue vencido, y en adelante Castilla se mantuvo aliada a Francia y consiguió arrastrar, a fines del siglo XIV, a Navarra y Aragón, mientras Portugal mantenía sus relaciones con Inglaterra⁷¹.

⁶⁸ Sobre dicho tratado véase la obra de FERRANDIZ LOZANO, José: *Data Almizrano. Siete siglos y medio de historiografía valenciana sobre el Tratado de Almizra (1244-1994)*, Alicante, Ateneo, 1994.

⁶⁹ TORRES FONTES et al. 1990, págs. 201-206; MARTÍN DUQUE, Ángel J., et al.: "La expansión peninsular y mediterránea (c. 1212-c. 1350). El reino de Navarra. La corona de Aragón. Portugal", en *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XIII, volumen II. Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 194, 197.

⁷⁰ Salvador Martínez, en el capítulo IV de su biografía de Alfonso X, analiza este tema (SALVADOR MARTÍNEZ 2003, págs. 135-160).

⁷¹ SUAREZ FERNÁNDEZ Y REGLA CAMPISTOL 1966, págs. 43 y ss.

3.2. Situación económica. Expansión y crisis.

3.2.1. Expansión.

En primer lugar el aumento de la población en el siglo XIII, que se ha calculado en torno a siete o siete millones y medio de habitantes a finales de esta centuria en toda la península⁷², exigió un mayor esfuerzo a la agricultura, especialmente a las tierras de secano, con el necesario aumento de la producción de cereales⁷³. Con la conquista de los pastizales extremeños y del sur de la Mancha en dicha centuria se favoreció la expansión de la ganadería trashumante, especialmente la ovina⁷⁴, lo que llevó a la creación del Honrado Concejo de la Mesta, junta, concejo o hermandad de todos los ganaderos o pastores⁷⁵, cuyo objetivo era promover la fabricación castellana de paños, dato de gran interés para este trabajo. Aunque en numerosas obras generales y especializadas se señala que dicho Concejo fue institucionalizado en 1273 por Alfonso X⁷⁶, las nuevas aportaciones de Carmen Argente del Castillo, que se ha apoyado en un importante documento de 1272 procedente del Archivo Municipal de Úbeda, demuestran que su creación fue una iniciativa de los pastores y no de la realeza, constatando que su institucionalización se produjo en la década de 1260⁷⁷. Gracias al Concejo de la Mesta, el comercio de la lana castellana⁷⁸ cobró gran importancia⁷⁹, especialmente a partir de 1300, en que surge la oveja merina⁸⁰, producto de un cruce de

⁷² GONZÁLEZ ENCISO y MATÉS BARCO 2006, pág. 51.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, págs. 110 y ss.

⁷⁵ Sobre la constitución de dicho Concejo véase VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, págs. 112-114; MARTÍN CÉA 1986, págs. 124-132; TORRES FONTES et al. 1990, págs. 369 y ss.

⁷⁶ Véase por ejemplo el trabajo de GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: "Los tejedores de Palencia durante la Edad Media", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 63, 1992, pág. 104.

⁷⁷ ARGENTE DEL CASTILLO, Carmen: "Precedentes de la organización del concejo de la Mesta", en *Estudios de Historia y Arqueología medievales*, Cádiz 7-8, 1987-1988, págs. 29-40. (Reeditado en *Alfonso X El Sabio, Vida, Obra y Época, Actas del Congreso Internacional*, I, Madrid, 1989, págs. 115-125). Sobre este tema véase también el trabajo de RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique: "La ganadería en la Castilla medieval. Una revisión historiográfica", en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 8, 1998, págs. 114 y ss.

⁷⁸ Sobre la Mesta y la producción de lana véase el trabajo de KLEIN, Julius: *The Mesta: A study in Spanish Economic History, 1273-1836*. Cambridge, Mass., Harvard Economic Studies, vol. 21, 1920. (Reeditado: Port Washington, N.Y., 1964), y, *La Mesta. Estudio de Historia económica española (1273-1836)*, MUÑOZ, C. (traducción del inglés); TUDELA, José (epílogo). Madrid, 1936.

⁷⁹ Es interesante señalar que ya desde el siglo XII, la lana española abasteció las necesidades de la industria textil inglesa (BOWDEN, P.J.: *The wool trade in Tudor and Stuart England*. London, Macmillan Publisher, 1962, pág. 47, nota 17; WALTON, Penelope: "Textiles", en: BLAIR, John y RAMSEY Nigel (eds.): *English Medieval Industries*. Londres, The Hambledon Press, 1991, pág. 320).

⁸⁰ Sobre el origen de la oveja merina véase la obra de LÓPEZ, R. S.: "El origen de la oveja merina", en *Estudios de Historia Moderna*, IV, 1954, págs. 3-11; HERNANZ DE VARGAS, F.: *Memoria sobre el origen y antigüedad de la lana merina y trashumante y las causas de que proviene su finura, y los medios*

razas africanas y peninsulares, cuya lana alcanzará un nivel altísimo de calidad y cantidad; la explotación y exportación en bruto de su lana correrá casi exclusivamente a cargo de la Corona de Castilla, beneficiando especialmente a la nobleza terrateniente⁸¹. De este modo, mientras desde mediados del siglo XIV aumenta la importancia de la dedicación ganadera en Castilla, de forma paralela se produce el auténtico avance del sector textil⁸², cuya producción de paños, ya desde el siglo XIII había alcanzado cierta notoriedad⁸³, localizándose preferentemente en diversas ciudades de ambas Mesetas o de los territorios recientemente incorporados de Andalucía y Murcia⁸⁴. No obstante, muchos estudiosos del tema consideran también los efectos negativos provocados por la Mesta en la estructura económica, que empobreció la economía rural, impidiendo el desarrollo industrial y tecnológico de Castilla y la formación de una burguesía fuerte⁸⁵.

Al mismo tiempo, los territorios que se iban conquistando aportaban a los mercados castellanos sus actividades artesanales tradicionales, como eran el trabajo de la seda, el cuero, las cerámicas y el vidrio⁸⁶. Hay que señalar asimismo que el reino nazarí, extendido por las actuales provincias de Granada, Málaga y Almería conservó

de mejorar las lanas bastas en términos que puedan usarse igualmente que aquéllas en los paños y demás texidos de nuestras fábricas, Madrid, 1814.

⁸¹ Desde comienzos del siglo XIV, cuando las medidas proteccionistas de la industria inglesa, y luego la ya mencionada guerra de los Cien Años entre Francia e Inglaterra, privaron a la industria textil flamenca de la lana inglesa, ésta se vió obligada a adquirir la castellana, lo que fomentó la exportación de esa materia prima desde Castilla. Véase VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 114.

⁸² GRANA CID 1922, pág. 131; IRADIEL 1974, págs. 21-22.

⁸³ La calidad de los tejidos castellanos nunca fue comparable con la de aquellos importados de Flandes u otras regiones europeas, siendo numerosos los documentos que dan constancia de ello (VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 227).

⁸⁴ Las ciudades castellanas donde antes se desarrolló la industria pañera de calidad fueron Segovia, Zamora, Ávila y Soria, ciudades relacionadas con el auge de la Mesta y por tanto, con las disponibilidades de una buena materia prima. Más adelante esas actividades se extendieron a otras ciudades, sobre todo del sur, como Toledo, Murcia y Córdoba, (GONZÁLEZ ENCISO, 2006, pág. 52; VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, págs. 227 y ss.).

⁸⁵ Sobre el actual debate sobre los autores que se encuentran a favor, (resumido por BISHKO, CH.J.: "Sesenta años después: La Mesta de Julius Klein a la luz de la investigación subsiguiente", en *Historia, Instituciones y Documentos*, 8, 1982, págs. 9-57. Reeditado en *Contribución a la historia de la Trashumando en España*, GARCÍA MARTÍN, P. y SÁNCHEZ BENITO, M. (eds.); Madrid, 1986; 2ª edición revisada y aumentada; Madrid, 1996, págs. 19-80), o los que optan por una postura más moderada en relación a dicha teoría, (defendida, entre otros, por el mismo Bishko y por KLEIN, Julius: "Los privilegios de la Mesca de 1273 y 1276", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 64, 1914, págs. 209-219. Reeditado en *Contribución a la historia de la Trashumando en España*, GARCÍA MARTÍN, P. y SÁNCHEZ BENITO, M. (eds.); Madrid, 1986; 2ª edición revisada y aumentada; Madrid, 1996, págs. 191-207), véase RODRÍGUEZ-PICAVEA 1998, pág. 116.

⁸⁶ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 224; MONTAÑA CONCHINA, Juan Luis de la: "El comercio en la frontera castellano-portuguesa: el ámbito extremeño (siglos XIII-XV)", en *En la España Medieval*, 28, 2005, pág. 86.

una rica variedad de productos⁸⁷ como la caña de azúcar, procedente de Motril, Salobreña, o Almuñécar; los frutos secos de Málaga, el azafrán, el lino, el algodón y la morera, esta última muy importante por ser el alimento del gusano que produce la seda. Este rico tejido que constituyó una de las mayores fuentes de riqueza de la España musulmana⁸⁸, se introdujo en Castilla desde sus lugares de producción, entre los que destacaban Córdoba, como taller palatino, pero también Almería, Málaga, Sevilla, Granada, y Valencia, entre otros⁸⁹. Las fuentes literarias de los siglos XIII y XIV hacen referencia a dichos centros de fabricación; así, un texto del cordobés Al Saqundi (Secunda, Córdoba 1231-?) señala que tanto Málaga como Almería eran famosas por sus fábricas de tejidos de seda, de todos los colores y dibujos; algunos tan ricos, que una túnica de aquel material costaría una fortuna⁹⁰.

No obstante, la seda llegó también a Castilla a través de su frontera terrestre con los reinos de Aragón y Valencia, que la importaban frecuentemente de Italia, hecho bien documentado en el siglo XIV⁹¹.

El intercambio de productos se realizaba en las ferias y mercados, ya existentes en Castilla en la etapa altomedieval⁹². Las primeras noticias que se refieren a la

⁸⁷ Sobre este tema véase Véase también GAYANGOS, Pascual de (traduc.): *The history of the Mohammedan dynasties in Spain, extracted from the Fahu-t-tib min Ghosni-l-Andalusi-R-Rattib wa Tàrikh Lisánu-D-Din Ibni-L-Khattib, by Ahmed Ibn Mohammed al-Makkari, a native of Telemsán*. London, Printed for the Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland, 1840-1843, volumen I, Libro I, capítulos II y VII.

⁸⁸ PARTEARROYO 2007, págs. 371-419; SERRANO NIZA 1993, págs. 159-162.

⁸⁹ GUAL CAMARENA, Miguel: "Para un mapa de la industria textil hispana en la Edad Media", en *Anuario de Estudios Medievales*, 4, 1967, págs. 109-168; CABRERA 2001, págs. 395-416; ODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color", en Fernández Fernández, Laura y Ruiz Souza, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-I, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, volumen II, págs. 370 y ss.

⁹⁰ AL-SAQUNDI: *Elogio del Islam español (Risala fi fadl al-Andalus)*, García Gómez, Emilio (traductor). Madrid, Publicaciones de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, Imprenta de Estanislao Maestre, 1934, pág. 112 y nota nº 161; y pág. 114. Véase también GAYANGOS 1840-1843, volumen I, págs. 49 y 52; y 356, nota nº 104; y 360, nota nº 126; PIJOÁN, José: "Arte islámico", *Summa Artis*, volumen XII. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1991, pág. 575.

⁹¹ Máximo Diago Hernando cita un ejemplo, fechado en 1323, en el que el mercader valenciano Jimeno de Ferrera denunció que, al volver su hijo de la feria de Valladolid le robaron, cerca de Arévalo, entre otras cosas una caja en la que había tocas y velos de seda (DIAGO HERNANDO 2001, pág. 83).

⁹² Sobre este tema véase el trabajo de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "El artesano medieval y la iconografía en los siglos del Románico: la actividad textil", en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 6, 1996, págs. 63-119.

existencia de ferias en Castilla datan de los primeros años del siglo XII⁹³. Tras los importantes avances territoriales logrados en la primera mitad del siglo XIII, las concesiones feriales se multiplican como un medio importante de consolidar las posiciones cristianas, que irán incrementándose a lo largo de los siglos XIV y XV, creándose, entre otras, las de Palencia, Segovia, Madrid, Toledo o Astorga⁹⁴.

Desde mediados del siglo XII tiene lugar un importante impulso de las actividades marinerías en el Cantábrico. El comercio exterior castellano se orienta al norte, a través de sus ciudades costeras como fueron San Vicente de la Barquera o Fuenterrabía. En 1300 nace Bilbao como núcleo neurálgico entre Castilla y Europa⁹⁵. A cambio de la lana, el hierro vizcaíno, los vinos castellanos o gallegos, los barcos castellanos introducirán en el reino la lujosa pañería flamenca⁹⁶, inglesa o francesa⁹⁷, vidrio o metales, y en años de mala cosecha trigo y salazones⁹⁸. Por otra parte, la reconquista de los territorios del sur, especialmente los de Murcia y Sevilla, y la consiguiente repoblación de dichos territorios, originaron el desplazamiento del centro castellano de Toledo a Sevilla, que se convirtió en puerto de gran importancia comercial entre el Mediterráneo y el Atlántico, dando a la Marina de Castilla la posibilidad de integrarse en unos circuitos comerciales mediterráneos de los que hasta entonces había estado aislada. La presencia de comerciantes italianos se incrementó en Sevilla y otras ciudades del suroeste de Andalucía, como fueron Jerez, Cádiz, Sanlúcar de Barrameda y El Puerto de Santa María, acudiendo gentes de diversas regiones italianas como Piamonte, Lombardía, y especialmente Génova⁹⁹. Tras la conquista de Tarifa, llevaba a cabo por Sancho IV en septiembre de 1292, tanto el oro como la plata fueron muy

⁹³ Suele citarse como concesión más antigua la de la feria otorgada a Belorado por el monarca aragonés, Alfonso I el Batallador, en el año 1116 (MUÑOZ ROMERO 1847, tomo I, pág. 411); (VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 246).

⁹⁴ Sobre las ferias castellanas creadas véase la obra de L. García de Valdeavellano: *El mercado en León y Castilla durante la Edad Media*, reeditado en la Universidad de Sevilla con una puesta al día del autor en 1975, págs. 60-64; CARLÉ 1954, págs. 152-153. Sobre las ferias de Medina del Campo véase la obra de ESPEJO, C. y PAZ, J.: *Las antiguas ferias de Medina del Campo. Su origen, su importancia y causa de su decadencia y extinción*, Valladolid, 1908.

⁹⁵ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 249.

⁹⁶ Sobre este tema véase: DIAGO HERNANDO, Máximo: *La industria y el comercio de productos textiles en Europa. Siglos XI al XV*. Madrid, Arco Libros, 1998.

⁹⁷ Las Cortes de Jerez de 1268 hacen referencia a la variedad de tejidos importados, algunos de ellos procedentes de Inglaterra, otros de diversos lugares de Flandes y del noroeste de Francia (*Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1861, tomo I, págs. 65-68).

⁹⁸ GONZÁLEZ ENCISO y MATÉS BARCO 2006, págs. 53-54.

⁹⁹ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 253.

abundantes en el reino de Castilla, según señala Sempere y Guariños que nos cuenta que dicha conquista:

*"... puso en manos de los castellanos una cantidad tan grande de oro, y plata, que bajó una sexta parte el precio de todas las cosas, no solamente en Castilla, si no en todas las provincias inmediatas"*¹⁰⁰.

En cuanto a las actividades mercantiles¹⁰¹, son muy escasos los estudios sobre la banca castellana medieval, no obstante es de sobra conocido, que el préstamo con interés estaba prohibido por la Iglesia, en la Europa Occidental, donde imperaba una doctrina eclesiástica como la cristiana, opuesta de manera frontal a lo que, según Aguilera-Barchet¹⁰², constituye la piedra angular de la propia noción de crédito: el interés¹⁰³. En España, dicha crítica se recoge en obras jurídicas como *Las Siete Partidas*¹⁰⁴. A pesar de ello, fue practicado tanto por los no cristianos como por cristianos, por lo que Alfonso X, en las Cortes de Valladolid de 1258 establecía que:

*"...en rason de las usuras que todos los judíos del regno que den á usuras á tres por quatro fasta cabo del anno..."*¹⁰⁵

Y añadía:

*"...é esto que sea tambien á christianos como á moros, como á judíos, como á todos los aquellos que dieren á usura"*¹⁰⁶.

¹⁰⁰ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 130.

¹⁰¹ Sobre las sociedades mercantiles castellanas véase el trabajo de CAUNEDO DEL POTRO, Betsabé: "Compañías mercantiles castellanas a fines de la Edad Media", en *Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 3, 1993, págs. 39-57.

¹⁰² Para el cristianismo, la usura es un fenómeno más espiritual que económico, en la medida en que los escolásticos contemplaban la sociedad más como un ente espiritual que como una máquina económica. Por esa razón, la actividad económica debía ser controlada en función de la concepción cristiana del mundo, lo que explica que: "*al empezar la edad de la Reforma, la economía es aún una rama de la ética, y la ética de la teología*" (AGUILERA BARCHET 1988, págs. 46 y 198, nota 154).

¹⁰³ GONZÁLEZ ARCE 2007, pág. 87. Véase también la obra de CASTÁN LANASPA, G.: "Créditos, deudas y pagos en el área rural castellano-leonesa (siglos XI-XIV)", en *Studia Histórica, Historia Medieval*, 1-2, 1983, págs. 68-71. En la Partida I, Título XIII, Ley IX se les niega a los usureros la sepultura religiosa (ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, pág. 125) Véase también la Partida I, Título XVII, Ley XII, *Ibidem*, págs. 144 y ss.)

¹⁰⁴ La Partida quinta trata sobre el tema de la usura en su Título XI, leyes XXXI, XL (ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, págs. 752, 755).

¹⁰⁵ Está generalmente admitido que dicha fórmula denominada de "tres por cuatro" equivalía al 33,33% anual (TORRES FONTES et al. 1990, pág. 149). También citado en VALDEÓN 2000, pág. 37. Véase también CASTÁN LANASPA, G.: "Créditos, deudas y pagos en el área rural castellano-leonesa (siglos XI-XIV)", en *Studia Histórica, Historia medieval*, 1-2, 1983, pág. 68; HINOJOSA MONTALVO, José: "La sociedad y la economía de los judíos en Castilla y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media", en *II Semana de Estudios Medievales de Nájera*, 1991, pág. 108. No obstante, otros autores han señalado otros porcentajes; así, por ejemplo, BENITO RUANO, E., señala que es un 25%, en su artículo "Usuras y cambios en el León medieval", en *Archivos Leoneses*, 47-48, 1970, págs. 203-208.

El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace también referencia a este tema, al señalar:

*"No quieras jugar dados, ser tahúr gananciero,
pues es mala ganancia, peor que de usurero;
el judío, por año, da tres por cuatro, pero
el tahúr en un día dobla su mal dinero"*¹⁰⁷

Son importantes también una serie de instrumentos mercantiles, entre los que cabe destacar la aparición del "pago trayecticio", antecesor de la letra de cambio¹⁰⁸, también denominada cambial, que surge para hacer posibles los intercambios de moneda entre distintas plazas, cuyo mecanismo se basa en el anticipo de dinero en moneda local a cambio de la promesa de devolución de una cantidad equivalente en un momento posterior, en otra ciudad y en la moneda de curso en ésta. Ello permite la circulación del capital y los intercambios comerciales sin necesidad de correr riesgos mayores transportando el dinero físicamente, salvando además las dificultades originadas por la diversidad de sistemas monetarios de los distintos Estados. Los autores no se ponen de acuerdo sobre el momento y lugar de su aparición, aunque existen testimonios notariales genoveses, venecianos y marselleses de la segunda mitad del siglo XII que recogen algunas operaciones de esta índole¹⁰⁹. En España, el pago trayecticio surge en la Corona de Aragón, en la ciudad de Barcelona, que se inscribe en la misma dinámica de otras ciudades mediterráneas; así, puede observarse el paso de una etapa inicial, en el siglo XIII, en la que los pagos exteriores se canalizan a través del simple transporte de especies pecuniarias, a una fase posterior, ya en el siglo XIV, en la que hace su aparición el cambio trayecticio, documentado inicialmente en instrumentos notariales y pronto en títulos privados. En el reino de Castilla, la práctica trayecticia no

¹⁰⁶ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 11. El mismo monarca, en las Cortes de Jerez de 1258 rectifica revocando esta legalización indirecta y prohíbe la usura a los cristianos. Al parecer dicho ordenamiento no tuvo éxito, ya que Alfonso XI, en el Ordenamiento de Alcalá de 1348, incluía severos castigos para los que no respetaran las leyes; así, se castiga al usurero, la primera vez, con la pérdida de los prestado, la segunda con la de la mitad de sus bienes y la tercera con la confiscación de todas sus pertenencias (*Colección de Cortes* 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, págs. 32-33). Véase también la obra de CASTÁN LANASPA 1983, págs. 68-71.

¹⁰⁷ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 554, pág. 121.

¹⁰⁸ Véanse las obras: AGUILERA-BARCHET, B.: *Historia de la letra de cambio en España (seis siglos de práctica y trayectoria)*. Madrid, Tecnos, 1988, págs. 44 y ss.; CÁMARA ÁLVAREZ, Manuel de la, "Historia de la Letra de Cambio en España", en *Revista de derecho bancario y bursátil*, año nº 8, nº 31, 1988, págs. 639-650.

¹⁰⁹ AGUILERA-BARCHET, pág. 47.

hace su aparición hasta un momento que oscilaría entre finales del siglo XV y principios de la siguiente centuria¹¹⁰, debido, en líneas generales, al evidente retraso técnico de la economía castellana, en relación con la de otros reinos con economías claramente mercantiles¹¹¹.

El fortalecimiento de las actividades mercantiles y artesanas fomentó las asociaciones, como son las cofradías de oficios, con un carácter religioso-benéfico en su origen, pero que ya desde finales del siglo XIII se torna profesional, convirtiéndose en verdaderos gremios, constituidos como sociedades de socorros mutuos, bajo el patronazgo de un santo particular. Las cofradías de oficios textiles más antiguas son los sastres de Oviedo, a quienes se les concede un hospital en 1232; las ordenanzas de los sastres de Sevilla, reconocidas en 1250 y las de los tejedores de esta ciudad de 1280; y por último, la cofradía de tejedores de Soria, reconocida en 1283¹¹². En cuanto a los orfebres y bronceístas, Alfonso X fue el primero en establecer algunas ordenanzas, entre las que se cita la de los "concheiros" o fabricantes de veneras, de 1260, por la que se disponía que sólo se podían hacer y vender veneras en la ciudad de Santiago de Compostela¹¹³. No obstante, es a partir de finales del siglo XIV, especialmente en Cataluña, cuando puede hablarse de cofradías gremiales claras y definidas, ya que el 3 de mayo de 1381, el Infante don Juan de Aragón concede un privilegio por el que otorga al gremio el derecho de nombrar sus miembros una vez al año, en el día de San Eloy, patrón de los joyeros¹¹⁴.

¹¹⁰ Luis García de Valdeavellano considera que el uso de la letra de cambio fue "frecuente durante el siglo XV en la Corona de Aragón y verosíblemente en Castilla en la ferias de Medina del Campo" (GARCÍA DE VALDEAVELLANO 1973, pág. 293). Por su parte, Vicens Vives, en su *Historia económica de España*, estima que el cambio trayecticio sólo se generalizó en Castilla en el curso del siglo XVI, en el marco de las ferias castellanas (VICENS VIVES 1977, págs. 335 y 339).

¹¹¹ AGUILERA BARCHET 1988, pág. 82.

¹¹² NAVARRO ESPINACH 2005, pág. 94. En relación al tema de las cofradías y gremios véanse: COLLANTES DE TERÁN, Antonio: "Solidaridades laborales en Castilla", en *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval, XIX Semana de Estudios Medievales de Estella*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1993, págs. 113-126; MONSALVO, José María: "Aproximación al estudio del poder gremial en la Edad Media castellana. Un escenario de debilidad", en *En la España Medieval*, 25, 2002, págs. 135-176.

¹¹³ JIMÉNEZ PRIEGO, M^a Teresa: "Perfil del joyero", en *Espacio. Tiempo y Forma*, Serie VII. Historia del Arte, 1997, t. 10, págs. 89 y ss.; TINTO I SALA, Margarida: *Els gremis a la Barcelona medieval*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1978, pág. 17; CRUZ VALDOVIÑOS, José Manuel: *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*, tomo I, Madrid, 1983.

¹¹⁴ SENTENACH, Narciso: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, Madrid, Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, 1981, págs. 74-75; FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNO, Rafael; RABASCO, Jorge: "Noticias sobre las cofradías y los gremios de plateros", en *Historia de San Eloy, Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, págs. 88-90.

No obstante, en Castilla este tipo de asociaciones no fueron aceptadas de buen grado ni por Fernando III ni por Alfonso X, quienes si bien no las prohibieron, retrasaron su desarrollo; así, en las *Partidas* se prohibía expresamente las "*cotos e las composturas que ponen los mercaderes entre sí haciendo juras e cofradías*"¹¹⁵. En las Cortes de Sevilla de 1252, Alfonso X mandaba nuevamente que "*non fagan cofradias...*"¹¹⁶ Más tarde, Pedro I, en las Cortes celebradas en Valladolid en 1351 ordenaba que "*los tenderos e mercadores e menestrales ... non sean osados de fazer cofradia nin cofradias nin posturas nin ordenamientos nin jura algunas*"¹¹⁷. Por otra parte, a finales de la centuria se constituiría en Castilla la Hermandad de la Marina de Castilla¹¹⁸, que coordinaría el tráfico castellano con el norte de Europa. Era ésta una agrupación de comerciantes y navegantes cántabros y vascos fundada sobre la base de organizaciones previas.

3.2.2. Crisis.

La expansión territorial y económica del siglo XIII, a la que se ha hecho referencia anteriormente, había ido acompañada de una elevación indiscriminada de precios y salarios que terminó repercutiendo negativamente sobre las clases propietarias y productoras. Ya en las Cortes de Sevilla de 1252, las primeras después de la muerte de su padre, Alfonso X decreta la primera devaluación monetaria de la época, con el fin de acercar el valor nominal de la moneda a su valor real¹¹⁹. Asimismo prohíbe exportar géneros alimenticios y establece una legislación antisuntuaria para evitar el endeudamiento de la aristocracia¹²⁰, de gran trascendencia para este trabajo, por sus repercusiones en la indumentaria. Como consecuencia del recrudecimiento de la crisis económica, el monarca intentó llevar a cabo una política económica que estimulara la producción y el comercio, contuviera los precios y favoreciera la acumulación de capital en manos de los productores, en sucesivas Cortes, como fueron la de Valladolid de 1258

¹¹⁵ Partida V, Título VII, Ley II (ALFONSO X, Las Siete Partidas 2004, pág. 721).

¹¹⁶ BALLESTEROS 1911, pág. 129.

¹¹⁷ *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1863, tomo II, págs. 28 y 29. Sobre la represión gremial véase la obra de CORDERO RIVERA, Juan: "Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales", en *La vida cotidiana en la Edad media: VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera del 4 al 8 de agosto de 1997*, Iglesia Duarte, José Ignacio de la (coord.), pág. 389.

¹¹⁸ Sobre este tema véase la obra de TENA GARCÍA, M^a Soledad: "Composición social y articulación interna de las cofradías de pescadores y mareantes. (Un análisis de la explotación de los recursos marítimos en la Marina de Castilla durante la Baja Edad Media)", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H^a Medieval, tomo 8, 1995, págs. 111-134. Véase: CORDERO RIVERA 1997, págs. 392-393.

¹¹⁹ Sobre la política económica de Alfonso X véase TORRES FONTES et al. 1990, págs. 153 y ss.

¹²⁰ BALLESTEROS 1911, pág. 118; GARCÍA DE CORTÁZAR 1994, pág. 213.

o las celebradas en Jerez en 1268. A estas últimas fueron invitados, además de los grupos tradicionales, es decir, nobleza, clero y representantes de los concejos, los mercaderes de Castilla, León, Extremadura y Andalucía, que eran los más directamente implicados en el abastecimiento y distribución de los productos¹²¹.

Los sucesores de Alfonso X heredaron los mismos problemas. Así, en el reinado de Alfonso XI, las protestas de las Cortes contra los prestamistas consiguieron el perdón del tercio de las deudas y una mejora en las condiciones de reintegro¹²². No obstante, la escasez de oro y plata necesarios para la acuñación de moneda, obligaron a un entendimiento con los prestamistas, en su mayoría banqueros judíos¹²³. Pedro I para salir de la crisis, agravada a causa de la peste, limitó los costos de producción en beneficio de la oligarquía propietaria. La escasez de alimentos y otros productos de primera necesidad estimularon el comercio con Inglaterra, facilitado por contratos comerciales con dicho país. Se impusieron discriminadamente, según las regiones, tasas sobre salarios y precios. Una política de similares características intervencionistas continuó en los reinados de Enrique II y Juan I, y nunca bien vista por los comerciantes que consiguieron en las Cortes de Burgos celebradas en 1379 la anulación de las tasas, al ordenar el monarca:

*"...que los de las aldeas que sean tenudos á dar cuenta á los arrendadores é recabdadores de las nuestras alcavalas en el mes una vez, é non mas; é que dando así la dicha cuenta que non sean enplasados para las cibdades, é villas é lugares por que non resciban dapno"*¹²⁴.

Las causas de las crisis, que se inició a finales del siglo XIII y se agravó en el siglo XIV son variadas. Por una parte la mencionada inflación que se acumuló durante el último cuarto del siglo XIII. Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XIV castellano, el despoblamiento en los campos, tanto por el desplazamiento de población hacia el sur, como a consecuencia de la Peste Negra que asoló Europa¹²⁵, supuso un

¹²¹ SALVADOR MARTÍNEZ 2003, pág. 195.

¹²² *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1325, págs. 11-12; Ibidem, Cortes de Madrid de 1329, págs. 27-28.

¹²³ Sobre este tema véase la obra de LADERO QUESADA, M.A.: "La política monetaria en la Corona de Castilla (1369-1497)", *En la España Medieval*, nº 11, 1988, págs. 79-123.

¹²⁴ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Burgos de 1379, pág. 11.

¹²⁵ GONZÁLEZ ENCISO y MATÉS BARCO 2006, pág. 55.

descenso de la mano de obra ocupada en las tareas agrícolas, por lo que dejaron de cultivarse grandes extensiones de terreno; al mismo tiempo la mencionada caída demográfica supuso una baja en la demanda de productos artesanales, que propició una elevación de salarios de los menestrales, que produjeron a su vez una caída de ventas de los talleres¹²⁶. Todo ello se tradujo en un repentino ascenso del nivel de precios y salarios, situación agravada por las alteraciones monetarias¹²⁷ llevadas a cabo por las distintas monarquías para afrontar los continuos gastos de una situación bélica, interna o externa, casi permanente.

3.3. Las minorías étnicas en la Corona de Castilla.

El importante avance de la reconquista y la incorporación de nuevos territorios poblados por musulmanes y judíos, así como las inmigraciones en masa de estos últimos y de los mudéjares que huían de los territorios de al-Ándalus, dio como resultado una diversidad étnica y religiosa de la población de los reinos cristianos, que originaría no pocos conflictos sociales y culturales en el futuro¹²⁸. Tanto judíos como mudéjares conservaron sus prácticas religiosas y contaban con jueces privativos para la resolución de sus pleitos civiles, pero estaban obligados al pago de ciertos tributos. No obstante, entre unos y otros existió una importante diferencia, ya que mientras que los mudéjares de Castilla nunca desempeñaron un papel importante, los judíos, por el contrario, tuvieron una destacada participación en la vida social, económica e intelectual del reino¹²⁹

3.3.1. Los mudéjares.

Tras los grandes avances de la Reconquista, Fernando III y Jaime I permitieron a través de capitulaciones que una parte de los musulmanes permanecieran en los territorios recién adquiridos, respetándose su cultura a cambio del sometimiento y el pago de unos impuestos. Dichos impuestos tienen un importante valor como fuente histórica para clarificar ciertas cuestiones en relación a la cuantía y reparto de dicha población, según señala Ladero Quesada¹³⁰. Así, de dicha documentación se desprende

¹²⁶ MONSALVO 1996, págs. 39-91.

¹²⁷ Sobre este tema ver las siguientes obras: LADERO QUESADA 1988, págs. 79-123; CARLÉ 1951, págs. 132-156.

¹²⁸ VALDEÓN 2000, pág. 27; CASTRO 1996, págs. 332 y ss.

¹²⁹ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 275.

¹³⁰ LADERO QUESADA 1989, pág. 11.

que los mudéjares se asentaron en territorios cristianos, fundamentalmente en la Baja Extremadura, en el reino de Murcia y en el valle del Guadalquivir¹³¹. Se constituyeron asimismo importantes comunidades en los pueblos de la rivera del Ebro, Jalón y Jiloca, además del reino de Valencia, que hasta el siglo XV fue esencialmente musulmán. Por el contrario, hay una ausencia casi total de noticias sobre mudéjares en el Noroeste peninsular, es decir, Galicia, Asturias y el reino de León. El reino de Toledo fue el primer centro mudéjar de Castilla la Nueva; no obstante los musulmanes que la habitaban eran muy poco numerosos en los siglos XII y XIII, según la documentación mozárabe publicada¹³², de los cuales, la mayoría eran cautivos. Desde Toledo, posiblemente debido a la degradación paulatina de sus condiciones de vida en el siglo XII, los mudéjares emigraron masivamente en dos direcciones; una al Norte del Sistema Central; otra, la principal, hacia las tierras de Al-Ándalus o, ya desde finales del siglo XII, a las del Este y Sur de Castilla la Nueva, donde regían versiones del Fuero de Cuenca, mucho más favorables para ellos. La sublevación de algunos mudéjares de Toledo en 1225 pudo ser, según opina Ladero Quesada, una fecha decisiva en dichos procesos migratorios¹³³. Aunque los mudéjares castellanos representaban sólo la vigésima parte de la población a finales del siglo XIII; existieron asimismo asentamientos en Segovia, Burgos, León y Ávila, ciudad esta última donde está bien documentada la presencia de mudéjares en el siglo XIII, una centuria después de la repoblación de la ciudad¹³⁴.

La población mudéjar, fundamentalmente rural, se congregó en barrios extramuros denominados "morerías"¹³⁵, que según señala Ana Echevarría Arsuaga¹³⁶ no se generalizaron en Castilla hasta la década de 1480, aunque ya hubo legislación sobre el tema a partir del siglo XIII. No obstante, dicha autora señala que en casi todas las ciudades castellanas habitaron musulmanes en distintos barrios cristianos, así como cristianos viviendo dentro de las morerías. Las dedicaciones profesionales de estos

¹³¹ Véase la obra de TAPIA, S. de: "Los mudéjares de la Extremadura castellano-leonesa: notas sobre una minoría débil (1485-1502)", en *Studia Historica*, VII, 1989, págs. 95-125; VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, págs. 275-276.

¹³² LADERO QUESADA 1989, pág. 29.

¹³³ Ibidem, pág. 28.

¹³⁴ LAGUZZI 1949, págs. 145-180.

¹³⁵ Sobre la localización de las morerías véase FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1866, págs. 133 y ss.

¹³⁶ ECHEVARRÍA ARSUAGA 2001-2002 págs. 31-46.

mudéjares confirman dos extremos en opinión de Ladero Quesada¹³⁷; por una parte su "modesta condición económica" y en segundo lugar "la tendencia a especializarse en determinados oficios manuales de carácter artesanal o de pequeño comercio urbano". Entre dichas profesiones se encuentran las de yeseros, carpinteros, ceramistas, alfareros y los oficios del metal y del cuero, en los que destacaron. Otro oficio frecuente fue el de hortelano.

Tras las conquistas cristianas, los mudéjares optaron por acogerse a los pactos de capitulaciones propuestos por los conquistadores, en los que, como ya se ha señalado anteriormente, se incluían inicialmente el respeto por sus leyes y costumbres, siempre que no practicasen públicamente su religión ni atacasen a la cristiana¹³⁸. Así, en la Séptima Partida se pone de manifiesto lo anteriormente reseñado, y al igual que se hace con los judíos, se dan ciertas normas para vivir entre cristianos:

*"E decimos que deben vivir los moros entre los cristianos en aquella misma manera que dijimos en el título antes de éste que lo deben hacer los judíos, guardando su ley e no denostando la nuestra. Pero en las villas de los cristianos no deben haber los moros mezquitas, ni hacer sacrificio públicamente ante los hombres ... E como quiera que los moros no tengan, buena ley, pero mientras vivieren entre los cristianos en seguridad de ellos no les deben tomar ni robar lo suyo por fuerza. E cualquier que contra esto hiciere, mandamos que lo peche doblado todo lo que les tomaren así"*¹³⁹

No obstante, en las mencionadas *Partidas* se señala que, como ocurría con los judíos, los mudéjares sólo podrían ser voceros o abogados de sus correligionarios aunque no en litigios donde la otra parte fuese cristiana; así dice:

*"Otrosí decimos que judío ni moro no pueden ser abogado por hombre que sea cristiano, como quiera que lo pueda ser por sí e por los otros que fuesen de su ley"*¹⁴⁰.

¹³⁷ LADERO QUESADA 1989, págs. 75 y ss.

¹³⁸ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1866, capítulo IX, págs. 113 y ss.

¹³⁹ *Las Siete Partidas*, Partida Séptima, Título XXV: De los moros, Ley I. (ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, pág. 963).

¹⁴⁰ *Ibidem*, Partida Tercera, Título VI. De los abogados, Ley V; op. cit., pág. 415.

Se les permitía asimismo la conservación de algunas de sus autoridades; así, en el entorno de la corte se encontraban algunos personajes mudéjares que, al igual que ocurría con los judíos, gozaban del aprecio del rey y de sus consejeros, y colaboraban con ellos en la política general del reino, intentando obtener a cambio beneficios para las aljamas musulmanas. El estamento más elevado de la comunidad mudéjar castellana estaba constituido por una élite política, formada por aquellos musulmanes que rodeaban al rey y vivían en el entorno de la corte, como el alcalde mayor de las aljamas de los reinos castellanos o los médicos mudéjares del rey o de los altos cargos del reino; la oligarquía urbana, cuyos miembros serían los alcaldes mayores de cada aljama, junto a los hombres viejos o buenos de la aljama, quienes concentraban generalmente importantes propiedades en la ciudad y su alfoz¹⁴¹; una élite económica formada por comerciantes que mantenían estrechas relaciones con los mudéjares de Valencia y Aragón, y quizá con el reino de Granada, y unas élites del saber formada por los alfaquíes y ulemas de la comunidad, encargados de custodiar sus bienes más preciados: su religión islámica y la lengua árabe¹⁴².

No obstante, el mencionado respeto dió paso al desprecio y al odio popular que llevó al completo sometimiento a finales del siglo XIII, al que contribuyó su condición, mayoritariamente campesina¹⁴³ y el hecho de no ser cristianos. Así, el levantamiento de los musulmanes andaluces y murcianos, entre 1264 y 1267, obligó a Alfonso X a replantearse su política respecto al estatuto de estas poblaciones, que quedaron desamparadas al haber incumplido los pactos que habían firmado. Se produjo entonces un traslado forzoso de musulmanes del que ha quedado poco rastro en las fuentes, la expulsión de los mudéjares de las ciudades principales y su sustitución por repobladores cristianos¹⁴⁴, así como el establecimiento de esta población en núcleos rurales a cierta distancia de sus lugares de origen. Se desconoce la posible distribución de esos pobladores en Castilla, aunque lógicamente la desconfianza de Alfonso X le llevara a alejar a esa población lo más posible de la frontera, situándolos en las tierras seguras del norte de Castilla, donde serían más fácilmente asimilables por la población, y donde

¹⁴¹ COLLANTES DE TERÁN 2000, págs. 13-14.

¹⁴² ECHEVARRÍA ARSUAGA 2001-2002, págs. 31-46. Ver también LADERO QUESADA 1989, págs. 49 y ss.

¹⁴³ LAGUZZI 1949, pág. 272.

¹⁴⁴ O'CALLAGHAN 1996, págs. 234-237.

además tendrían un estatuto regido por los fueros y las leyes reales, en vez del estatuto particular garantizado por las capitulaciones fronterizas¹⁴⁵.

Ya en el siglo XIV, Alfonso XI, tras las peticiones que se le hacían en las Cortes celebradas en Madrid en 1329, les prohibiría que ostentaran ciertos cargos como recaudadores, arrendadores, almojarifes o pesquisidores de rentas reales; así, el monarca respondía del modo siguiente:

*"A esto respondo que quanto en lo de los judíos e moros que me piden que non sean cogedores, nin pesquiridores, nin recabdadores en la mi tierra, esto que lo otorgo e lo tengo por mi servicio en aquellos lugares do me lo pidieren..."*¹⁴⁶

En las Cortes de Valladolid, celebradas en 1385 se volvían a elevar similares peticiones a Juan I:

*"... que non sean oficiales nin almoxerifes nuestros, nin de la Reyna, nin de los Infantes, nin de los Condes, é cavalleros, é escuderos, é duennas é donsellas de los nuestros regnos, nin de alguno dellos, nin sean recabdadores nin so sus recabdadores, nin contadores nin cogedores por Nos nin por ellos, ca tanta es la su sotilesa que traian en sus oficios que danavan todos los pueblos de los nuestros regnos..."*¹⁴⁷

A finales de esta misma centuria, los mudéjares se vieron envueltos en el Progreso de 1391, al que me referiré más adelante, aunque nunca serían tratados con la violencia que sufrieron los judíos, ya que, según señala Pero López de Ayala en la *Crónica de Enrique III*, los causantes de aquellos actos desearon hacer lo mismo con los musulmanes, pero tuvieron miedo de que ellos adoptaran idéntica conducta en el reino de Granada o al otro lado del Estrecho, con los cautivos cristianos:

*"E eso mismo quisieron facer los pueblos á los Moros que vivían en las cibdades é vilas del Regno, salvo que no se atrevieron, por quanto ovieron resclo que los christianos que estaban captivos en Granada, é allende la mar, fuesen muertos"*¹⁴⁸.

¹⁴⁵ ECHEVARRÍA ARSUAGA 2001-2002, pág. 37; LÓPEZ MATA 1951, págs. 335-384.

¹⁴⁶ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Madrid de 1329, pág. 21.

¹⁴⁷ *Ibidem*, Cortes de Valladolid de 1385, pág. 19.

¹⁴⁸ LÓPEZ DE AYALA 1953, pág. 177.

3.3.2. Los judíos.

La otra minoría, la población judía, tuvo dos fases diferenciadas, una de crecimiento hasta el siglo XIII, y otra de declive, iniciada a finales de la siguiente centuria, que concluyó con la expulsión llevada a cabo por los Reyes Católicos¹⁴⁹. A partir del siglo XII comienzan a desplazarse progresivamente hacia los núcleos urbanos cristianos más estratégicamente situados para la práctica del comercio, que era su ocupación principal. Ya en el siglo XIII, con la anexión de los territorios levantinos y, sobre todo andaluces, a los reinos de Castilla y León, aumentó considerablemente el número de judíos residentes en los reinos cristianos. Este grupo étnico, que siempre conservó sus características propias, vivía en comunidades o "aljamas"¹⁵⁰, palabra de origen árabe que significa "reunión", constituyendo una institución jurídico-administrativa a partir de finales del siglo XII y principios del XIII, como culminación de los fueros de la repoblación de los siglos XI y XII que contenían ya las primeras disposiciones sobre el régimen de gobierno de las juderías y una aproximación a la definición de su estatuto religioso¹⁵¹. En dichas aljamas se aglutinaba a los judíos de una zona o lugar y regía la vida de éstos, siendo similar al municipio cristiano. Las aljamas, establecidas en barrios separados de los cristianos denominados "juderías", trataban de imitar en su organización al municipio cristiano, aunque, debido a sus condiciones de vida más limitadas por las restricciones religiosas, como veremos más adelante, su progreso fue más lento. En el siglo XIII, a la cabeza de las aljamas había un Consejo de Ancianos¹⁵², eran los adelantados o "muqademim"¹⁵³, normalmente elegidos entre los miembros de las familias más ricas y poderosas. Se encargaban de promulgar las "taqanot"¹⁵⁴, ordenanzas con poder para regular la vida interna de los habitantes de las aljamas, obligándoles a cumplir con todas las normativas bíblicas y talmúdicas¹⁵⁵. Dichas ordenanzas en Castilla estaban fuertemente influidas por el derecho romano, por

¹⁴⁹ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 276.

¹⁵⁰ El término "aljama" no debe confundirse con el de "judería", aunque con frecuencia pueda coincidir, según señala Valdeón Barúque (VALDEÓN 2000, pág. 36). Se denomina "judería" al barrio o espacio físico habitado por judíos. La "aljama" era la institución jurídico-comunitaria que aglutinaba a los judíos de un lugar o zona y regía la vida de éstos (LIKERMAN 1996, pág. 67; ROMANO 1979, págs. 347-354; MOTIS DOLADER, Miguel Ángel: "Estructura interna y ordenamiento jurídico de las aljamas judías del valle del Ebro", en *II Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1991, págs. 114 y ss.).

¹⁵¹ RUIZ GÓMEZ 1993, págs. 57-78; BANGO GARCÍA 2002-2003 a, págs. 63-72.

¹⁵² LIKERMAN 1996, págs. 67-96; MORENO KOCH 2002- 2003, págs. 73-94.

¹⁵³ VALDEÓN 2000, pág. 36.

¹⁵⁴ Sobre este tema véase MOTIS DOLADER 1991, págs. 124 y ss.

¹⁵⁵ Estos ancianos designaban a los diversos oficiales, entre los que se encontraban los rabinos, los jueces o "dayanim" y los recaudadores de impuestos, que eran destinados a los gastos de las sinagogas, escuelas y cofradías asistenciales (VALDEÓN 2000, pág. 36).

los fueros y por las codificaciones en vigencia. El mencionado Consejo de Ancianos nombraba a los funcionarios intra aljamas, a los "muqademim" o jurados, quienes, generalmente en número de tres, homólogos a los adelantados en el municipio cristiano, constituían el poder ejecutivo. Desde mediados del siglo XIV aparece en Castilla la figura del "rab de la Corte", especie de gran rabino de todas las comunidades judías del reino. El rab era un funcionario del gobierno nombrado directamente por el rey, el cual tenía poder para supervisar las aljamas y actuar de enlace entre el monarca y las comunidades.

En la segunda mitad del siglo XIII, el número de juderías diseminadas por todos los territorios castellano-leoneses eran muy numerosas, aunque, según señala Valdeón Barúque, es imposible calcular cuál era el número total de hebreos instalados en las mismas¹⁵⁶. Una de sus características era su ubicación preferente en núcleos urbanos. A pesar de encontrarse diseminadas por todo el territorio castellano, solían tener mayor importancia aquellas situadas en las zonas meridionales; por el contrario las juderías del litoral cantábrico y gallego, eran muy débiles. Las más importantes se situaban en Córdoba, Lucena y Sevilla. En esta última, aunque los datos son muy escasos para los siglos XIII y XIV¹⁵⁷, sabemos que tras ser vaciada de judíos en los últimos años del dominio almohade, se constituyó una comunidad hebrea relevante tras la conquista cristiana de la ciudad; así, el barrio judío ocupaba una extensión aproximada de quince hectáreas, localizándose en las proximidades del alcázar. A finales del siglo XIII contaba con unas mil personas¹⁵⁸, y en la época de su máxima prosperidad, en los años medios del siglo XIV parece que había en Sevilla alrededor de cuatrocientas familias judías, lo que equivalía a unas dos mil personas¹⁵⁹. Otras juderías se asentaron en Valladolid, Burgos, Segovia y Ávila; esta última era pequeña y estaba habitada por cincuenta familias, aproximadamente, en su mayoría artesanos, modestos comerciantes y campesinos. Madrid también fue asiento de una pequeña aljama, que ya aparece en

¹⁵⁶ El padrón de Huete, documento fiscal del año 1290, constituye un importante punto de apoyo para el estudio de las juderías, a pesar de que no incluye ni el reino de León ni los territorios de fronteras, como son Andalucía y Murcia (publicado por CARRETE PARRONDO, C.: "El repartimiento de Huete de 1290", en *Sefarad*, XXXVI, 1976, págs. 121-140). Sobre las juderías de la corona de Castilla véase: VALDEÓN 2000, págs. 27 y ss.

¹⁵⁷ HINOJOSA MONTALVO 1991, pág. 81.

¹⁵⁸ VALDEÓN 2000, pág. 33.

¹⁵⁹ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 277.

documentos del siglo XI y en el Padrón de Huete de 1291¹⁶⁰; en 1391 comenzó su caída y despoblamiento por conversiones y huídas, como veremos más tarde. Aunque la mayor comunidad hebrea del reino castellano se situaba en Toledo, que en 1290, cuando se elaboró el padrón de Huete, tenía alrededor de 5.000 habitantes¹⁶¹, siendo famosa por su cultura, riqueza y decenas de bellas sinagogas; en el siglo XIII, la fama de sus integrantes había trascendido los límites peninsulares a todo el orbe judío; su decadencia comenzó durante la guerra fratricida, a mediados del siglo XIV. A partir del siglo XIV, el núcleo del judaísmo castellano se instalaría en Ávila y Segovia.

En cuanto a la condición jurídica de este grupo, aunque era similar en un principio a la de los cristianos, sus derechos se encontraron mermados por una serie de restricciones que se dan ya a partir del Concilio III de Letrán¹⁶², en 1179, en el que se recordaba la antigua ley del apartamiento doméstico de judíos y cristianos, y negaba todo crédito en juicio de testimonio, de los judíos contra cristianos, sentado y declarado el principio de que los hebreos debían ser consentidos "*pro sola humanitate*"¹⁶³. A partir de este momento no cesaron de dictarse normas eclesiásticas que limitaban los derechos de los judíos; así, Inocencio III en 1207 conminaba para que se obligase a los judíos que hubieran comprado posesiones a cristianos o que por cualquier concepto fuesen adquiridas por ellos, a pagar al Cabildo de Toledo los diezmos que acostumbrasen a pagar por ellos, incluso los atrasados. En el Concilio IV Lateranense, celebrado en 1215, se les forzaría a vestir de forma que fueran conocidos entre los cristianos. Al lado de las señaladas disposiciones, destacaba la benignidad del Arzobispo y Cabildo de Toledo, como se desprende de la *Concordia*, otorgada entre don Rodrigo Ximenez de Rada que regía la diócesis de Toledo en 1219 y los vasallos judíos¹⁶⁴, por la que se

¹⁶⁰ HINOJOSA MONTALVO, José: "La sociedad y la economía de los judíos en Castilla y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media", en *II Semana de Estudios Medievales de Nájera*, 1991, pág. 79 y ss.

¹⁶¹ VALDEÓN 2000, pág. 31. Véase también HINOJOSA MONTALVO 1991, pág. 81.

¹⁶² Celebrado en Roma, en la basílica de San Juan de Letrán, se desarrolló en tres sesiones durante el mes de marzo de 1179. Está considerado por la Iglesia Católica como el XI Concilio Ecuménico, y el tercero de los celebrados en Occidente.

¹⁶³ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, pág. 80. Véase también la *Nueva Historia de la Iglesia. La Iglesia en la Edad Media*; MUÑOZ SCHIAFFINO, T. (trad. al castellano); 2ª edición: Madrid, Ediciones Cristiandad, 1983, capítulo IX, págs. 380 y ss.; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco: *Instituciones jurídicas del Pueblo de Israel en los diferentes Estados de la Península Ibérica. Desde su dispersión en tiempo del Emperador Adriano hasta los principios del siglo XVI*. Tomo I. Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1881, págs. 80 y ss.

¹⁶⁴ El acuerdo, que fue sometido a la aprobación de Fernando III el Santo, comprendía una serie de artículos, detallados en la obra *Instituciones jurídicas del Pueblo de Israel* (FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, pág. 81).

acordaban una serie de artículos relativos al pago o dispensas de impuestos, y en la que el arzobispo mostraba su benignidad hacia los judíos. Así, bien por compasión hacia el sufrimiento de los hebreos, o bien por temor de que los hebreos, acogiéndose a los estados musulmanes empleasen sus riquezas en perjuicio de Castilla y viniesen a mermar con su ausencia y despoblación las rentas del Clero y del soberano, el mismo rey junto al Primado de las Españas acudía a la consideración del Sumo Pontífice rogándole que dispensase a los de sus estados de la obligación de las divisas y distintivos en el traje, como ya vimos anteriormente, lo cual otorgaba la Santa Sede en el mismo año, expidiendo Honorio III en Letrán, en abril de 1219, una bula muy importante, por la que se autorizaba al santo rey Fernando III para suspender los efectos de la distinción ordenada¹⁶⁵.

Los judíos, tanto bajo el reinado de Alfonso X, como de Sancho IV y Fernando IV, siguieron contando con el apoyo del poder real que, en los últimos años del siglo XIII, había llevado a esta minoría a integrarse en la sociedad castellana de la Reconquista, bien como artesanos o comerciantes, bien como financieros¹⁶⁶ o médicos en la Casa del Rey o en el círculo de la nobleza, en muchas ocasiones ocupando importantes cargos en la Corte y en la administración del reino de Castilla, desde donde velaban por el bienestar de la comunidad hebrea¹⁶⁷. Dicho apoyo se refleja claramente en distintos documentos legales, entre ellos la Séptima *Partida*¹⁶⁸ de Alfonso X, en la que se pone de manifiesto con total claridad que los judíos eran tolerados en la sociedad cristiana porque esperaban su arrepentimiento, permitiéndoseles tener sus "sinagogas

¹⁶⁵ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, pág. 164.

¹⁶⁶ Sobre el éxito de la población hebrea en las finanzas ver: ZUBILLAGA GARRALDA, Miguel: "Los judíos de Calahorra: Una visión desde Navarra (s. XIII-XIV)", en *Kalakorikos*, 10, 2005, págs. 87-114; LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana María: "El ajuar hispanojudío: Documentación y restos", en *El legado material hispanojudío. VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, Coordinadores: A.M. López Álvarez, Ricardo Izquierdo Benito, Cuenca, 1998. En relación a las judías prestamistas y arrendadoras de rentas ver el trabajo de Enrique CANTERA MONTENEGRO: "La mujer judía en la España Medieval", en *Espacio, Tiempo y Forma*. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Serie III. Historia Medieval, t. 2, 1989, págs. 37-64.

¹⁶⁷ Entre otros cabe destacar las figuras de Yosef ibn Selomó ibn Sosán, almojarife de Alfonso VIII, a la vez que prestamista de los fondos económicos que contribuyeron a alcanzar la importante victoria de las Navas de Tolosa en 1212; o la de Çag de la Maleha, hombre clave de la corte de Alfonso X el Sabio. La reina Violante, esposa de Alfonso X, tenía como uno de sus familiares, quizá como médico a don Todros ha-Leví Abu-l-'Afiya, cabalista y poeta. (Sobre este tema véase la obra de Américo Castro: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, ediciones Crítica, 1996, págs. 445-555).

¹⁶⁸ Partida séptima, Título XXIV. De los judíos (ALFONSO X, Las Siete Partidas 2004, págs. 960-963).

entre los cristianos"¹⁶⁹, que debían ser respetadas. Sin embargo se ponía de manifiesto que vivían en una situación semejante al cautiverio con la finalidad de poner de relieve que procedían del linaje de aquellos que habían crucificado a Cristo; no obstante se dictaban una serie de normas para que no se mezclaran con los cristianos y fueran distinguidos con claridad.

*"E demostraremos qué cosa quiere decir judío e donde tomó este nombre e cuántas maneras son de ellos. E porque razones la iglesia e los grandes señores de los cristianos los dejan vivir entre sí. E en qué manera deben hacer su vida entre los cristianos e cuáles cosas no deben usar ni hacer según nuestra ley lo manda."*¹⁷⁰

En las obras literarias se hace alusión a dicho tema; así, el Arcipreste de Hita en el comienzo de su *Libro de Buen Amor*, en la oración a Dios al comenzar el libro, señala:

*"Señor, que a los judíos, pueblo de perdición,
cautivo, rescataste del fuerte Faraón..."*¹⁷¹

No obstante, en el transcurso del siglo XIV, esta situación de tolerancia fue deteriorándose¹⁷² poco a poco a causa de la animadversión popular que los cristianos sentían hacia ellos por su colaboración en la muerte de Cristo¹⁷³ y especialmente por la protección especial que desde Alfonso X hasta Pedro I, dispensaron los reyes de Castilla y León a la comunidad hebrea. A ello hay que añadir la opresión que sentían los cristianos en relación a sus préstamos usurarios, y la envidia que originaban sus riquezas y el ascenso político de algunas familias judías¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Partida séptima, Título XXIV, Ley IV. Como pueden tener los judíos sinagoga entre los cristianos; (ALFONSO X, Las Siete Partidas 2004, pág. 961).

¹⁷⁰ Ibidem, Partida séptima, Proem; pág. 960.

¹⁷¹ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1, pág. 35.

¹⁷² Antonio Torremocha Silva en su obra: *Las Cortes de Castilla y León y las disposiciones sobre judíos (1250-1350)*, llama la atención sobre el hecho de que el sentimiento antijudío se recrudecía en momentos de debilidad institucional monárquica, como fueron las minorías de Fernando IV y Alfonso XI; o de crisis social o económica, como fue la sufrida por Castilla a lo largo de todo el siglo XIV (TORREMOCHA 1994, págs. 61-76).

¹⁷³ Vicente Ferrer, con sus violentos discursos influyó sobre la población, alentándola contra los judíos. Sobre este tema véase: MILLAS 1950, págs. 182-184; MILLAS 1958, págs. 191-198.

¹⁷⁴ TORREMOCHA 1994, págs. 61-76. Sobre este tema véase también la obra de Julio CARO BAROJA: *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, I.; ediciones Istmo, S.A., Madrid, cuarta edición: julio 2000, Colección Fundamentos, nº 60, Capítulo 3: los dioses y el dinero, págs. 73-90.

En 1325, el joven monarca Alfonso XI asume el poder, observándose a partir de ese momento un cambio importante en la política seguida hasta la fecha con respecto a los judíos, como se desprende de las Cortes de Valladolid de dicho año, en las que los procuradores piden al rey una serie de concesiones sobre la propiedad y el derecho de residencia, así como sobre las actividades financieras¹⁷⁵. Entre dichos ruegos se solicitaba al monarca que se perdonara a los deudores cristianos un tercio de la deuda contraída con los judíos y que el resto de la deuda pudieran pagarla en dieciocho meses, a lo que el rey contestaba concediendo la condonación de cierta parte de la deuda, excepto en Valladolid y su término, y el resto ordenaba que lo pagaran en tres partes; así señala:

*"A esto respondo que tengo por bien de les quitar la quarta parte de todas las debdas que los cristianos deven á los judíos sobre penos, ó por cartas que son fechas fasta el dia de oy, salvo Valladolid e su término, e las tres partes que fincan, que lo paguen en esta manera: del dia que esta merced les fago fasta quatro meses, el un tercio; y dende á otros quatro meses, el otro tercio; et desde los dos tercios fueren conplidos fasta otros quatro meses, el otro tercio, en guisa que todo esto que fincan sea pagado á los judíos fasta un anno..."*¹⁷⁶

Cuatro años más tarde en las Cortes de Madrid, celebradas en 1329 los procuradores se quejaban al rey de que los judíos engañaban a los cristianos haciéndoles firmar, sin testigos, cartas de préstamos donde constaban intereses inferiores a los que realmente se acordaban, por lo que se solicitaba al monarca el perdón de la mitad de las deudas; a lo que Alfonso XI respondía:

"A esto respondo que tengo por bien de faser merced á los cristianos de las debdas que deven á los judíos, e que lo ordeno en esta guisa: que todas las debdas que son los plasos pasados que sea contado el cabdal que en las cartas se contiene con la ganancia que ganaren despues de los plasos á rason de tres por quatro al anno, e que sea quito á los cristianos la quarta parte, e las tres partes que fincan que las paguen los cristianos á los judíos en esta guisa: el un tercio por la fiesta de navidad primera que viene; el otro tercio por la

¹⁷⁵ Véase MONTERO DE ESPINOSA, J.M.: *Relación histórica de la Judería de Sevilla*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2009, págs. 56 y ss.

¹⁷⁶ *Colección de Cortes 1836*, Cortes de Valladolid de 1325, págs. 11-12.

*cinquesma primera que viene adelante; el otro tercio por Sant Miguel de Setienbre que viene delante, que será en la era de mill tresientos e sesenta ocho annos, e entretanto que non logren nin ganen las debdas e las cartas de que son los plasos por venir, e que ayan la quita de la quarta parte*¹⁷⁷.

Las peticiones realizadas en las Cortes de Castilla y León en relación con el lujo, la segregación racial, el derecho de propiedades o las actividades económicas de las comunidades judías asentadas en el reino castellano-leonés se sucedieron, por lo que los monarcas se vieron obligados a mantener un complicado equilibrio entre la protección legal de la comunidad judía, que servía a sus intereses por medio de préstamos y ayudas, y las reiteradas peticiones de la población cristiana. La corriente antisemita dentro de la sociedad hispana fue en aumento, agudizándose la hostilidad de las masas populares cristianas contra la comunidad hebrea. En la Corona de Castilla el antijudaísmo se recrudeció a raíz de la actitud adoptada por Enrique de Trastámara en la pugna que sostuvo con su hermanastro el rey de Castilla Pedro I, ya mencionada anteriormente. Enrique acusaba a Pedro I de ser un protector de los judíos, al tiempo que sus tropas atacaban cruelmente las juderías de los territorios por donde pasaban, como fue el caso de la judería de Briviesca, (Burgos), que según señala el cronista hebreo Semuel ibn Zarza¹⁷⁸:

*"...aniquilaron a la comunidad santa y pura ... No quedó de ellos ni uno solo entre los doscientos padres de familia que residían allí"*¹⁷⁹.

La violencia antijudía llegaría a su punto álgido a finales de dicha centuria con los violentos progroms de 1391¹⁸⁰, cuyo origen se encuentra en Sevilla, como consecuencia directa de las predicaciones antijudías de un clérigo andaluz, Ferrán Martínez, arcediano de Écija, que habían motivado, años atrás, intervenciones tanto del rey de Castilla como del arzobispo de Sevilla, Pedro Gómez Barroso. Ambos pidieron al arcediano que cesara en sus predicaciones, pero de nada sirvieron esas recomendaciones pues, como nos dice la Crónica de Enrique III, Ferrán Martínez:

¹⁷⁷ Ibidem, Cortes de Madrid de 1329, págs. 27-28.

¹⁷⁸ Filósofo y escritor judeo-español, que vivió en Valencia en la segunda mitad del siglo XIV.

¹⁷⁹ VALDEÓN 2002-2003, pág. 50.

¹⁸⁰ TORREMOCHA SILVA 1994, págs. 61-76. Ver también la obra de LIKERMAN DE PORTNOY 1996, págs. 85 y ss.

*"...predicaba por plaza contra los Judíos, é...todo el pueblo estaba movido para ser contra ellos"*¹⁸¹.

El seis de junio de 1391 estallaron los disturbios. Al rey de Castilla le llegó la noticia de que el pueblo de la ciudad de Sevilla:

*"...avia robado la Juderia, é que eran tornados Christianos los mas Judios que y eran, é muchos de ellos muertos. E que luego que estas nuevas sopieron en Cordoba, é en Toledo, hicieron eso mesmo, é así en otros muchos logares del Regno. E sabido por el Rey como los Judios de Sevilla é de Cordoba é de Toledo eran destroidos, como quier que enviaba sus cartas é ballesteros á otros logares por los defender, en tal manera era el fecho encendido, que non cedieron ninguna cosa por ello; antes de cada día se avivaba mas este fecho: é de tal manera acaesceió que ese mismo hicieron en Aragon, é en las cibdades de Valencia, é de Barcelona, é de Lérida, é otros logares"*¹⁸².

Como se desprende del texto anterior, la violencia contra los hebreos se propagó rápidamente por otras localidades del valle del Guadalquivir: Córdoba, Andújar, Montoro, Jaén, Ubeda, Baeza. Continuó después la onda expansiva tanto hacia la Meseta meridional (Villa-Real, Cuenca, Huete, Escalona, Madrid, Toledo...) como hacia la Corona de Aragón; y según cuenta la Crónica de Enrique III los judíos que quedaron se convirtieron a la fuerza.

¹⁸¹ PERO LÓPEZ DE AYALA: *Crónica de Enrique III*, Año 1391, Capítulo V; edición de Cayetano Rosell, B.A.E., tomo LXVIII, 1953, pág. 167. Sobre este tema ver también las siguientes obras: BARRANTES MALDONADO, P.: *Crónica de Enrique III de Castilla*, Madrid, 1868; AMRÁN, Rica: "Judíos y conversos en las crónicas de los Reyes de Castilla (desde finales del siglo XIV hasta la expulsión)", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Hª Medieval, tomo 9, 1996, págs. 257-275.

¹⁸² PERO LÓPEZ DE AYALA 1953, Capítulo XX, pág. 177.

4. FUENTES.

Con el fin de abordar el amplio y complejo tema de esta investigación pluridisciplinar, y tal y como he indicado anteriormente, me he basado tanto en fuentes escritas como iconográficas, así como en las piezas arqueológicas que aún se conservan. Antes de entrar en su descripción detallada se ha de tener en cuenta lo siguiente:

Dentro de las fuentes escritas, consideradas durante mucho tiempo como el único recurso histórico fiable, hay que hacer una distinción entre los textos y documentos legales, los textos literarios y las obras científicas. Y en su manejo creo haber sido especialmente cuidadosa con el problema de las diferentes traducciones, ya que el mismo término puede tener significados muy distintos según los casos. De igual modo, he tenido en cuenta el que dos términos distintos pueden referirse a una misma prenda en diferentes momentos de la historia.

Dentro de las fuentes iconográficas, el arte figurativo es un apoyo trascendental, especialmente la obra plástica y pictórica. La primera por ofrecer la ventaja de mostrarnos las tres dimensiones, mientras que la pintura, especialmente la miniatura, nos aporta información cromática más precisa y rica que en otros soportes en los que los colores han sufrido mayores variaciones. Por otra parte hay que considerar lo precario de ciertas obras de arte, cuyo mal estado de conservación o, por el contrario, una excesiva o dudosa restauración, puede distorsionar la apariencia de algunas prendas objeto de estudio, induciéndonos a errores.

4.1. Fuentes peninsulares.

4.1.1. Fuentes escritas.

4.1.1.1 Textos y documentos legales.

En este apartado se analizan todos aquellos escritos de tipo legal en los que se hace especial mención de la indumentaria y sus condicionantes, y que por ello han sido utilizados en este trabajo, como son las Siete Partidas; las distintas leyes suntuarias, otorgadas por los monarcas a lo largo de los siglos XIII y XIV y, por último, distintos fueros y otros documentos, entre los que se incluyen cartularios, portazgos, peajes, inventarios y cuentas.

4.1.1.1.1. Las Siete Partidas.

La obra legislativa de Alfonso X, atribuida al equipo de juristas que trabajaron en la Corte del Rey Sabio es de capital importancia, destacando *El Libro del Fuero de las Leyes*, conocido como *Las Siete Partidas*¹⁸³ que tenían una finalidad didascálica a la manera de un gran compendio del derecho de su tiempo. Los redactores de las Partidas se inspiraron en el Derecho Común, resultado de la amalgama entre el Derecho romano-justiniano, el Derecho canónico¹⁸⁴ y, en menor medida, el Derecho lombardo feudal. Al no tener vigencia de ley, era una obra "abierta" y los titulares de los manuscritos podían adicionarlos, modificarlos, interpolarlos o cercenarlos a su gusto; así, Alfonso XI señalaba que las *Partidas* eran susceptibles

*"...de tirar e emendar e mudar en ellas cada uno lo que quisiere"*¹⁸⁵.

Alfonso X, redactó las *Partidas* a lo largo de su reinado¹⁸⁶, a modo de un gran compendio del derecho de su época y que tuviera una finalidad didáctica. La obsesión del monarca era la renovación jurídica de los antiguos fueros mediante la implantación del derecho romano, con el fin de conseguir la unificación de las normas de convivencia en todos sus reinos. En relación con nuestra investigación, las *Partidas* son de gran interés por aportar numerosos datos en relación al atuendo, que estudiaremos más adelante a lo largo de este trabajo¹⁸⁷.

¹⁸³ PÉREZ LÓPEZ, José Luis: "Las Siete Partidas según el código de los Reyes Católicos de la Biblioteca Nacional de Madrid", en *Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 14, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1996, págs. 235-258; BIZARRI, Hugo O.: "El surgimiento de un pensamiento económico en Castilla (Historia de una idea desde Pedro Alfonso hasta Fray Juan García de Castrojeriz)", en *En la España Medieval*, 25, 2002, págs. 113-133 (en el capítulo IV. Los textos jurídicos, se estudian las Siete Partidas).

¹⁸⁴ LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, Maite: "Las Siete Partidas: Partida VII", en *Catálogo de la exposición Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, pág. 370.

¹⁸⁵ ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, pág. XXVII.

¹⁸⁶ El profesor Craddock ("El Setenario, última e inconclusa refundición alfonsina de la Primera Partida", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 56, 1986, págs. 441-466), ha aportado una cronología en la elaboración de las Partidas, que divide en cuatro estados textuales que se suceden en un orden cronológico estricto, comenzando el 23 de junio de 1256 y concluyendo después de 1272. La doctora Laura Fernández Fernández en su tesis doctoral (*Los manuscritos científicos del scriptorium de Alfonso X: estudio codicológico y artístico*, Departamento de Historia del Arte I, Medieval, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 2010, pág. 51), ha considerado la obra dividida en dos procesos legislativos distintos, situando la realización del primer proyecto entre 1256 y 1275 y la segunda reelaboración entre los años 1272 y 1275.

¹⁸⁷ Como ejemplo citaré la Partida Primera, Título V, Ley XXXIX, en la que se hace alusión a ciertos elementos del atuendo como eran las "*mangas cosedizas*" o los "*zapatos a cuerda*". En la Partida Séptima, Título XXIV, Ley XI se trata el tema de los signos diferenciales de los judíos para que se distinguieran del resto de la población.

4.1.1.1.2. Leyes suntuarias.

Entre los documentos legales destacan muy especialmente las Leyes Suntuarias, que fueron muy frecuentes en la Corona de Castilla a lo largo de los siglos XIII y XIV, lo que nos da idea de la importancia que había llegado a adquirir el atuendo y el adorno. En muchos casos dichas leyes no tuvieron éxito en su intento de controlar el lujo desmedido y la ostentación imperante en el momento en que fueron formuladas. No obstante son de gran ayuda para comprender y constatar la utilización de ciertas prendas tanto del atuendo femenino como del adorno y el arreglo personal, ya que en estos textos se define con gran detalle todo aquello que debía utilizarse o no, aportándonos gran cantidad de datos sobre las tendencias en las diferentes capas sociales. Muchas de estas leyes contra el lujo fueron promulgadas frecuentemente por las Cortes, e iban dirigidas a los estratos de la sociedad castellana que gozaban de un nivel económico elevado, fueran sus miembros cristianos, moros o judíos. Son de especial interés las primeras Cortes convocadas en Sevilla por Alfonso X en octubre de 1252¹⁸⁸, tras la muerte de su padre, en las que se legislaba sobre los distintos ramos de la actividad ciudadana, determinando los precios y medidas, con el fin de evitar el precio abusivo de los artículos que habían encarecido la vida de modo alarmante¹⁸⁹. El mismo monarca, en 27 de febrero de 1256, ocho años después de la conquista de Sevilla, expidió un Ordenamiento en dicha ciudad por el que trataba de controlar los excesos, tanto relativos a la hechura de los vestidos y calzado, como al material con que estaban confeccionados los mismos, dando asimismo instrucciones concretas sobre el atuendo de los musulmanes¹⁹⁰. Dos años más tarde, en las *Cortes de Valladolid* de 1258¹⁹¹ el rey Don Alfonso X reiteraba muchas de las leyes que ya había dado en 1252 y 1256, lo que evidencia su escaso seguimiento.

También don Alfonso XI, en las *Cortes de Alcalá de Henares*, celebradas en 1348, siguió a su antecesor en el empeño de controlar el lujo y el gasto desmedido. Y más tarde hay que destacar las Cortes de Valladolid de 1351, en las que expidió el rey Don Pedro I el Ordenamiento de los Menestrales, por el que, entre otras cosas, se

¹⁸⁸ Para el estudio de las Cortes de 1252 se ha utilizado la versión de don Antonio BALLESTEROS: "Las Cortes de 1252", en *Anales de la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas*, tomo III, Memoria 3ª, Madrid, 1911, págs. 112-143.

¹⁸⁹ BALLESTEROS 1911, pág. 116.

¹⁹⁰ SEMPERE Y GUARINÓS 1788, tomo I, pág. 89.

¹⁹¹ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, págs. 6 y ss.

fijaban los jornales de los artesanos en relación a su trabajo y los materiales empleados para llevarlo a cabo, con el fin de controlar igualmente los precios abusivos; así, señala el monarca:

*"...et otrosí me fue dicho é querellado que los menestrales, que labran é usan de otros oficios que son mantenimiento de los omes que non puedan escusar, vendian las cosas de sus oficios á voluntad é por muchos mayores precios que valian, é que desto que se seguia é venia muy grandes dannos á todos aquellos que abian de comprar dellos aquellas cosas que avian mester"*¹⁹².

Dicho Ordenamiento es de gran transcendencia para esta investigación, ya que en el mismo se describen y tasan los distintos trabajos artesanales como el de los zapateros¹⁹³, tundidores de paños y alfayates¹⁹⁴, pellejeros¹⁹⁵; así como los de tejedores y costureras del lienzo¹⁹⁶, siendo posible extraer numerosos detalles en relación con la forma, materiales y adornos de las distintas prendas de vestir, así como del tocado y del calzado. También se indica para quiénes estaban destinadas las distintas prendas, diferenciando entre aquellas confeccionadas para ser utilizadas por el sexo femenino o masculino. Además, atendiendo al precio de las distintas prendas puede deducirse el poder adquisitivo de los que iban a emplearlas.

Asimismo en las Cortes de Toro de 1369, Enrique II hace otra tasa general a semejanza de la que el Rey Don Pedro había fijado en el Ordenamiento de Menestrales, más arriba reseñado. En ellas se tasan los trabajos realizados por los zapateros, dependiendo de los distintos cueros y materiales utilizados en su elaboración¹⁹⁷. También se considera el trabajo de alfayates y tundidores de paños, dándose los valores de diferentes tejidos. Se tasa asimismo la labor de los pellejeros, haciéndose una descripción de gran interés para el trabajo que nos ocupa, sobre las distintas clases de pieles y su utilización en las diferentes prendas del vestido y el tocado, tanto femenino como masculino¹⁹⁸.

¹⁹² Ibidem. Ordenamiento de Menestrales, pág. 5.

¹⁹³ Ibidem, págs. 11-12.

¹⁹⁴ Ibidem, págs. 12-13.

¹⁹⁵ Ibidem, pág. 13.

¹⁹⁶ Ibidem, pág. 14.

¹⁹⁷ Ibidem, Cortes de Toro, págs. 18-19.

¹⁹⁸ Ibidem, pág. 23.

De gran interés son las Cortes de Valladolid, celebradas en 1385, año en que Juan I fue vencido en Aljubarrota, tras su intento de ocupar Portugal. En ellas volvemos a encontrar una serie de normas destinadas a controlar el lujo y la ostentación en el vestido, aunque en esta ocasión lo que pretendía el rey Don Juan I, además de evitar el gasto de un dinero que debía ser empleado en las nuevas batallas, era que todo el reino de Castilla estuviera de duelo e hiciera penitencia, hasta que se logaran nuevas victorias:

"E esto vos quisimos así declarar por que sopiésedess todos quales eran las rasones por que tomamos este duelo, é aviamos voluntad de lo traer fasta que Dios se doliese de Nos é de aqueste regno, é nos diese vitoria de los nuestros enemigos, por que la desonrra de Castilla fuese vengada..."¹⁹⁹.

4.1.1.1.3. Fueros.

De igual interés para este trabajo son los fueros²⁰⁰, conjuntos de normas, mandatos o preceptos por los que se rige una comunidad, de los cuales han podido obtenerse datos de gran interés para esta investigación. En general los fueros históricos de la Edad Media eran pequeños ordenamientos jurídicos dados a una comunidad concreta, local o institucional, para que se rigiera específicamente por esas normas. Así, cada ciudad, pueblo, villa, aldea o cualquier otro tipo de comunidad aforada tenía su propio fuero. Los fueros eran también diferentes de las normas del Derecho territorial o de Derecho común, por el que se regía el resto de las comunidades del reino no aforadas, es decir, aquellas que no tenían el derecho específico de un fuero propio. Los fueros eran limitados, ya que regían en un ámbito territorial delimitado y, en principio, no eran extrapolables, a no ser que se conviniera, por ambas partes, que una comunidad se rigiera por el fuero de otra. Según señala Huertas Vázquez²⁰¹, los ordenamientos jurídicos forales solían ser parciales porque no regulaban generalmente todos los aspectos y parcelas de la vida social de una comunidad. La utilidad precisa de este tipo de documento para nuestra investigación radica en las normas que se imponían a los diferentes trabajadores, como pisadores, tejedores, alfayates, zapateros, peleteros u

¹⁹⁹ Ibidem, Cortes de Valladolid de 1385, pág. 26.

²⁰⁰ Sobre este tema véanse : BARRERO GARCÍA, Ana María y ALONSO MARTÍN, M^a Luz: *Textos de Derecho local español en la Edad Media. Catálogo de Fueros y Costums municipales* (BARRERO Y ALONSO 1989).; BARRERO GARCÍA, Ana María: "El Derecho local en la Edad media y su formulación por los reyes castellanos" (BARRERO 1989, págs. 105-130); GARCÍA-GALLO, Alfonso: "Aportación al estudio de los Fueros", (GARCÍA-GALLO 1956, págs. 387-446).

²⁰¹ *Fuero de Madrid* 2002, págs. III-XVII.

orfebres, de las que ha sido posible extraer datos de interés. Dichos ordenamientos controlaban asimismo que no hubiera ningún tipo de engaño, y en su caso imponer las correspondientes sanciones; así, por ejemplo, en el *Fuero de Zorita de los Canes* (Guadalajara), (siglo XIII al XIV), según el Códice 247 de la Biblioteca Nacional, se señala:

*"Del orebze tome apeso el oro ola plata, et aspeso la torne; et si al oro oala plata alguna cosa mezclare, pechelo, segund de ladron, si uencido fuere, et si non quese salue segund la estimçion del danno: et si alguna obra mal fiziere, oquebrantare piedras, ocameare, pechelo otroquesi; et todo orebze obre el marco de la plata por quatro menkales, et segund de aqueste preçio obre si mas y ouiere o menos"*²⁰².

Dentro de este tipo de documento se encuentra el *Fuero de Madrid*²⁰³, que según señala Eduardo-L. Huertas Vázquez²⁰⁴, es un pequeño ordenamiento jurídico por el que se rigieron, fundamental y específicamente, la comunidad de la Villa de Madrid y las aldeas de su alfoz, dentro de su territorio, durante un período de años que se extiende desde 1202, año de su promulgación, siendo rey de Castilla Alfonso VIII; hasta 1348, año de promulgación del Ordenamiento de Alcalá, en el reinado de Alfonso XI, momento a partir del cual los fueros locales quedan como derecho supletorio de segundo grado, detrás del derecho general o común del Ordenamiento y del derecho regio del Fuero Real, lo que supuso el triunfo definitivo del Derecho Común sobre los derechos especiales y del derecho territorial sobre el derecho local²⁰⁵. El autor del *Fuero de Madrid* fue el Concejo de la Villa. De especial utilidad para esta investigación son los capítulos: LIX.- *Del pisador y tejedor*, en el que se hacen indicaciones precisas sobre distintos tipos de tejidos con los que posteriormente se elaboraban piezas del vestido y del tocado; así como el LXXX.- *De las balanzas*²⁰⁶, en el que se regula el

²⁰² *Fuero de Zorita de los Canes*, fol. CXLV r. 818 *Del orebze. Que tome apeso et torne apeso (Fuero de Zorita de los Canes* 1911, pág. 361.

²⁰³ En este trabajo se ha utilizado la transcripción del *Fuero de Madrid*, realizada por Millares Carlo, Agustín. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, ediciones La Librería, 2002.

²⁰⁴ *Fuero de Madrid*, 2002, págs. VI y ss.

²⁰⁵ Sobre el Fuero de Madrid véase: ALCÁRRAGA, Joaquín de: *Fuero de Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, Ayuntamiento de Madrid, 1986; VALVERDE MADRID, José: "Notas sobre el Fuero de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXII, Madrid, C.S.I.C., 1985, págs. 187-198.

²⁰⁶ Alude a la balanza o balanzas públicas dedicadas al contraste del oro.

trabajo, de modo que no hubiera ningún tipo de engaño, y en caso de existir fuera debidamente castigado, al señalar:

*"Las balanzas de la Villa pesen (objetos) de oro y al que hallaren falto peche diez maravedises a los fiadores"*²⁰⁷.

El ***Libro de los Fueros de Castilla*** es la redacción más antigua que se conserva del derecho territorial castellano en su conjunto. No se trata de un código emanado de un legislador, sino que es obra de índole privada, en el que se compilan aquellas normas jurídicas que tenían o podían tener carácter de generalidad en el país castellano, constituyendo el derecho propio de Castilla la Vieja en el siglo XIII. La obra, de autor desconocido, debió realizarse en la segunda mitad del siglo XIII, no mucho después de la conquista de Sevilla por Fernando III en 1248, y probablemente en Burgos o su comarca²⁰⁸. El libro ha llegado hasta nosotros gracias a diversas copias manuscritas que se custodian en diferentes bibliotecas. La Biblioteca Nacional, guarda las de las signaturas: Mss. 431, en la que se ha basado esta investigación²⁰⁹, y de donde ha sido posible obtener datos de interés para este trabajo²¹⁰; 751, 6705 y 6667 (este último manuscrito sólo reproduce los 83 primeros párrafos). La Academia de la Historia guarda los manuscritos:12-21-6 y 26-6-112, este último perteneciente a la colección Martínez Marina. Otra copia se conserva en el Archivo Municipal de Burgos y en el Museo Británico.

De similar interés para este trabajo es el ***Fuero Viejo de Castilla***²¹¹, otorgado por el rey Don Pedro en el año 1356. En este trabajo se ha utilizado el estudio publicado por Ignacio Jordán de Asso y del Río y Miguel de Manuel y Rodríguez, de la obra conservada en el Biblioteca Nacional²¹². De este fuero se han obtenido datos de interés

²⁰⁷ *Fuero de Madrid* 2002, págs. 33 y 70.

²⁰⁸ *Libro de los Fueros de Castilla* 1981, págs. IX-X.

²⁰⁹ La edición ha corrido a cargo de Galo SÁNCHEZ (*Libro de los Fueros de Castilla* 1981)

²¹⁰ Dicha información, que se halla en el artículo 52, será debidamente analizada en el Capítulo I, dedicado al estudio del vestido.

²¹¹ Sobre dicho fuero véase la obra de ALVARADO PLANAS, J. y OLIVA MANSO, G.: *Los Fueros de Castilla: Estudios y edición crítica del Libro de los fueros de Castilla, Fuero de los Hijosdalgo y las Fazañas del Fuero de Castilla, Fuero Viejo de Castilla y demás colecciones de Fueros y Fazañas castellanas*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2004.

²¹² *Fuero Viejo de Castilla, sacado, y comprobado con el exemplar de la misma Obra, que existe en la Real Biblioteca de esta Corte, y con otros MSS*. Publicado por D. Ignacio JORDAN DE ASSO y DEL RÍO y D. Miguel de MANUEL Y RODRÍGUEZ. Ed. Lex Nova, Valladolid, 1983.

en relación a cierta prenda del atuendo²¹³, que será estudiada en el capítulo I, relativo al Vestido de las cristianas.

Otros documentos utilizados como fuentes de esta investigación son los *Fueros leoneses de Zamora*, concedidos por Alfonso VII en 1129; los de *Ledesma* (Salamanca), concedido a la villa por el rey Fernando II -ca. 1161²¹⁴- y *Alba de Tormes*²¹⁵; así como el *Fuero de Usagre* del siglo XIII²¹⁶.

De gran interés son asimismo los *Fueros de Alcaraz* (Albacete), de *Alarcón* (Cuenca) y de *Alcázar de San Juan* (Ciudad Real)²¹⁷. Estas ciudades fueron reconquistadas por Alfonso VIII, la primera en 1213, la segunda en 1184²¹⁸; en cuanto a la reconquista de Alcázar de San Juan, no se conoce la fecha, no obstante, su repoblación se remonta a 1241²¹⁹. Una vez reconquistadas dichas poblaciones, se recurrió al compendio de leyes redactadas en Cuenca, por Alfonso VIII, que sirvieron para la organización municipal y judicial de las villas de la frontera sur del reino de Castilla. Las mismas fueron otorgadas por Alfonso VIII a Alcaraz en 1213 y a Alarcón en una fecha incierta. La redacción en lengua vulgar de los derechos locales de Alcaraz, Alarcón y Alcázar de San Juan, datan de finales del siglo XIII; así, la traducción del Fuero de Alcaraz, a cargo de Bartolomé de Uzeda, quedó concluida el 23 de febrero de 1296, mientras que la del Fuero de Alarcón se terminó en el último cuarto del siglo XIII y el de Alcázar durante el reinado de Sancho IV, entre 1284 y 1295²²⁰. En estos fueros se han encontrado también datos sobre los portazgos o impuestos que debían pagarse por los distintos artículos, muchos de ellos de enorme interés para el tema que nos

²¹³ *Fuero Viejo de Castilla* 1983, libro V, título I, pág. 119.

²¹⁴ Debido a una raspadura en el original no se conoce la fecha exacta de concesión del fuero. M^a Trinidad GACTO FERNÁNDEZ propone el año 1161; su argumentación en: *Estructura de la población de la Extremadura leonesa en los siglos XII y XIII*, Salamanca, 1977, pág. 23.

²¹⁵ *Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes*. Edición y estudio de Américo Castro y Federico de Onía. I. Textos. Publics. del Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1916.

²¹⁶ UREÑA Y SMENJAUD: *Fuero de Usagre (siglo XIII)*, Madrid, 1907.

²¹⁷ ROUDIL, J.: *Les Fueros d'Alcaraz et d'Alarcón, Édition Synoptique avec les variantes du Fuero d'Alcázar, Introduction, notes et glossaire*. Tomo I: *Introduction et texte*, Tome II: *Glossaire, tableau de concordances et index*. París, Librairie C. Klincksieck, 1968.

²¹⁸ Sobre la reconquista de Alarcón y de Alcaraz véase la *Primera Crónica General de España* (ALFONSO X, *Primera Crónica General* 1906, Tomo I, capítulo 1000, pág. 679, y capítulo 1022, pág. 705, respectivamente).

²¹⁹ Véase la obra de Carlos LÓPEZ-BONILLA RODRÍGUEZ: *Una descripción de Alcázar de San Juan en el siglo XVIII*, Ciudad Real, Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 1951, pág. 33.

²²⁰ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 8.

ocupa, como eran los tipos de tejidos, pieles, calzado, etc., lo que nos da una idea de cuáles eran las piezas más ricas o valiosas y si la demanda de las mismas era frecuente.

4.1.1.1.4. Otros documentos legales.

También de gran interés para esta investigación han sido todos aquellos documentos que contienen las listas de mercaderías, con los nombres vulgares o técnicos que tenían, dato sumamente interesante especialmente en el siglo XIII, momento de transición en que los nombres latinos evolucionan a los romances. En estas listas se especificaban asimismo las cantidades que debían pagar, con sus pesos, medidas y valor monetario en que debían hacerse efectivos, cuando no se abonaban en especie. En la Edad Media los aranceles aduaneros, entre los que cabe destacar los **portazgos**, **diezmos**, **lezdás** o **peajes**, que en el fondo obedecen a una misma institución²²¹, nos aportan importantes datos como son las distintas calidades, así como los precios de los productos comerciales que se importaban, exportaban o eran objeto de comercio interior; en numerosas ocasiones nos indican las diversas procedencias, indicándonos asimismo las distintas necesidades. Hay que tener en consideración, por otra parte, que en la época que estudiamos las fluctuaciones de la moneda son frecuentes, además de que los costos podían expresarse en distintos términos como sueldos, maravedís, dineros, etc.²²², por lo que es interesante fijarse más bien en la relación existente entre los precios de los distintos artículos. Para el siglo XIII es fundamental el estudio de Américo Castro²²³, que ha recogido unos aranceles de aduanas de dicha centuria²²⁴. El código, escrito en Burgos, según se desprende de su composición, contiene los mencionados aranceles en los folios 100 r. y v. y 101 r., los cuales se han datado en los años finales del siglo XIII.

²²¹ GUAL CAMARENA, M.: *Vocabulario del Comercio Medieval. Colección de aranceles aduaneros de la Corona de Aragón (siglos XIII y XIV)*, Ediciones El Albir, S.A., Barcelona, 1976; VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, pág. 243.

²²² En relación a este tema ver las obras: LADERO QUESADA 1988, págs. 79-123; es de interés la obra de CARLÉ 1951, págs. 132-156.

²²³ CASTRO, Américo (1921-1923), tomo VIII, pág. 1.

²²⁴ Dichos aranceles se conservan en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, bajo la signatura III-z-13. Existe una copia del siglo XVIII, realizada por Abella, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, con la signatura est. 24, gr. 3, B, núm. 96.

Para la Corona de Aragón, es fundamental el trabajo de Gual Camarena²²⁵, catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Granada, que ha estudiado los aranceles de lezda, peaje, portazgo y hospedaje de la Corona de Aragón durante los siglos XIII y XIV, recogidos en los archivos de Perpiñán, Barcelona, Valencia, Lérida y Alcira. Basándose en dichos documentos ha elaborado un vocabulario comercial con cerca de setecientas voces que ofrecen un amplio glosario para el estudio de los intercambios comerciales, del número y calidad de los distintos productos, así como de los artículos que se consumían y sus precios, facilitando además interesantes datos sobre monedas, pesos y medidas.

Aunque en menor medida, los **Cartularios** nos aportan asimismo datos importantes, en cuanto que constituyen una recopilación de copias de los documentos de una institución, persona o familia, en los que se transcriben íntegramente o en extracto los títulos relativos a sus bienes y derechos, con la finalidad de asegurar su conservación y facilitar su consulta. En este trabajo se han empleado los cartularios de *San Millán de la Cogolla*²²⁶ y el del *Infantado de Covarrubias*,²²⁷ recopilados por L. Serrano, así como el *Cartulario del Monasterio de Eslonza*²²⁸ y el *Cartulario del Monasterio cisterciense de los Santos Justo y Pastor de Toxos Outos*²²⁹, (La Coruña), que recoge las donaciones realizadas entre 1127 a 1299, que sería mandado redactar por el abad don Sancho, el 25 de febrero de 1289.

Los **inventarios** y **cuentas** son también una importante fuente de información. Gaibrois de Ballesteros ha estudiado las cuentas y gastos del rey don Sancho IV de Castilla (1284-1295)²³⁰, ofreciéndonos datos de gran interés para el tema que nos ocupa. Serrano y Sanz²³¹ ha publicado unos inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV, que nos dan a conocer cómo vivían en dicha época las distintas clases de la sociedad y qué

²²⁵ GUAL CAMARENA, Miguel: *Vocabulario del Comercio Medieval. Colección de aranceles aduaneros de la Corona de Aragón (siglos XIII y XIV)*. Barcelona, Ediciones El Albir, S.A., 1976.

²²⁶ *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930.

²²⁷ *Cartulario del Infantado de Covarrubias*, Valladolid, 1907.

²²⁸ VIGNAU: *Cartulario del Monasterio de Eslonza*, Madrid, 1885.

²²⁹ FERREIRA PRIEGUE, Elisa.: *Los caminos medievales de Galicia*, Museo Arqueológico Provincial de Orense, 1988; SALVADO, B.: "Tumbo de Toxosoutos", en *Compostellanum*, Volumen XXXVI, N° 1-2, 1991, págs. 165-232.

²³⁰ GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes.: *Cuentas y Gastos del rey don Sancho IV de Castilla*. EN: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Tomo I, Apéndice documental, Madrid, 1922.

²³¹ SERRANO Y SANZ, M.: "Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV", en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo II, 1915; tomo III, 1916; tomo IV, 1917.

tipo de bienes y enseres utilizaban, ofreciendo minuciosos detalles en numerosas ocasiones. En dichos inventarios he seleccionado las propiedades de personajes de las distintas clases sociales y profesiones, aportándonos así una información más amplia sobre el ajuar de los mismos.

De gran interés para la obtención de datos sobre la Corona de Aragón es el trabajo de González Hurtebise que estudia los libros de cuentas de Pedro Boyl, tesorero del rey Don Jaime II de Aragón entre marzo de 1302 al mismo mes del año 1304²³². Muy interesante es asimismo el estudio de Zubillaga Garralda²³³ sobre los judíos de Calahorra, en el que se ponen de manifiesto datos de gran valía sobre las distintas prendas del vestido utilizado por los judíos y los materiales con que estaban confeccionadas las mismas.

En el VII Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí, celebrado por la Universidad de Castilla-La Mancha, en Cuenca, en 1998²³⁴, se presentaron documentos fechados entre el siglo XII y XV, de cierta trascendencia para el estudio que nos ocupa; entre dichos documentos se encuentra la correspondencia comercial²³⁵ de los hispanojudíos, que desarrollaron un importante papel en el comercio de la Edad Media, proporcionándonos interesantes detalles sobre los objetos con los que comerciaban, muchos de los cuales formaban parte del ajuar doméstico de los hispanojudíos de al-Ándalus

4.1.1.2. Textos literarios.

La información facilitada por los textos literarios es de gran interés, ya que la descripción que muchos autores llevan a cabo en sus obras se basa en un criterio anacrónico, de manera que, a pesar de que la narración tenga lugar en la Antigüedad,

²³² GONZÁLEZ HURTEBISE, Eduardo: *Libros de tesorería de la Casa Real de Aragón*. Tomo I: *Reinado de Jaime II. Libros de cuentas de Pedro Boyl, tesorero del monarca desde marzo de 1302 a marzo de 1304*. Barcelona, 1911.

²³³ ZUBILLAGA GARRALDA, Miguel: "Los judíos de Calahorra: Una visión desde Navarra (s. XIII-XIV)", en *Kalakorikos*, 10, 2005, págs. 87-113.

²³⁴ LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana María, IZQUIERDO BENITO, Ricardo (Coordinadores): "El ajuar hispanojudío: Documentación y restos", en *El legado material hispanojudío. VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca, 1998, págs. 219-246.

²³⁵ Dicha documentación ha sido traducida por S.D. GOITEIN: *Letters of Medieval Jewish Traders*. (Translated from the Arabic with Introduction and notes by). New Jersey, 1973.

esta es un reflejo de la vida contemporánea²³⁶. Algunos de los textos utilizados son muy anteriores a la época que abarca este trabajo, no obstante resultan imprescindibles para el estudio que nos ocupa, por su repercusión en el pensamiento medieval, como veremos más adelante. Entre ellos cabe destacar las *Etimologías* de San Isidoro (556-536)²³⁷, y la obra de Quinto Septimio Florente Tertuliano (ca. 155-220): *De Cultu Feminarum (El adorno de las mujeres)*²³⁸. Esta última, de carácter doctrinal sobre moral cristiana, pone de manifiesto el pensamiento del gran moralista y apologeta sobre la obsesión por el adorno y el embellecimiento femenino, común entre cristianas y paganas, que no escapa al género masculino; todo ello de plena vigencia en el siglo XIV, como veremos más tarde al estudiar la obra de Bernat Metgé. *De Cultu Feminarum* está compuesta por dos libros, que en un principio constituían dos obras independientes entre sí²³⁹. El libro primero, *De habitu muliebri*, consta de nueve capítulos, mientras que el libro segundo, *De cultu feminarum* está compuesto por trece capítulos. En su tratado Tertuliano define el término "habitus" como el conjunto de "cultus" y de "ornatus"; el primero apunta a la "ambitio, y es contrario a la "humilitas; por su parte, *ornatus* conduce a la *prostitutio* y es contrario a la *castitas* y a la *pudicitia*. Todos estos términos están presentes tanto en el primer libro como en el segundo, pero son definidos por el propio autor en el libro primero, al señalar:

*"Decimos "adorno" a lo que llaman cuidado femenino, "embellecimiento" a lo que conviene llamar el descuido de la mujer. El primero consiste en oro, plata, piedras preciosas y vestidos; el segundo, en el cuidado del cabello y del cutis y de las partes del cuerpo que atraen los ojos. A uno lo entendemos como pecado de ambición, al otro de prostitución..."*²⁴⁰

La obra nos ha llegado por medio de dos colecciones diferentes; en primer lugar la Colección Agobardine, con un único códice del siglo IX: Codex Agobardinus (A) o

²³⁶ Sirvan como ejemplo el *Libro de Alexandre* y la *Historia Troyana*, a los que se hará referencia en su momento.

²³⁷ Las *Etimologías*, de San Isidoro será estudiada en el capítulo 4.1.1.3. Obras científicas.

²³⁸ TERTULIANO: *De Cultu Feminarum (El adorno de las mujeres)*. Introducción, comentarios, texto latino y traducción de Virginia ALFARO BECH y Victoria Eugenia RODRÍGUEZ MARTÍN, Clásicos Universidad de Málaga, 2001. Existe una versión en francés: *La Toilette des femmes*, Les Belles Letres, II, 13, 1971.

²³⁹ BRAUN R.: *Approches de Tertullien. Vingt-six études sur l'auteur et sur l'oeuvre (1955-1990)*, París, 1992, págs. 147-156; FREDOUILLE: "Sur la genèse et la composition du De cultu feminarum de Tertullien", en *Vita latina*, 121, 1991, págs. 37-41.

²⁴⁰ TERTULIANO (2001) *De Cultu Feminarum (El adorno de las mujeres)*, Libro I. De habitu muliebri (Sobre el arreglo femenino), capítulo 4.2., pág. 41.

Parisinus Latinus 1622. En segundo lugar, formando parte de la Colección Cluny: Códice florentino del siglo XV, Ms. Codex Florentinus BNC Conventi soppressi J.6.9; Códice de Luxemburgo, Ms. Codex Luxemburgensis 75 (X); Códice florentino de 1426, Ms. Codex Florentinus BNC Conventi soppressi J.6.10 (F).

Anterior también a la época que nos ocupa, aunque de gran utilidad, ha sido el *El Collar de la Paloma*²⁴¹ (Tawq al-Hamama). Tratado de amor del escritor arabigoandaluz Ab Muammad 'Ali Ibn Amad Ibn Sa'd Ibn Hazm²⁴², escrita alrededor de 1022 en la ciudad de Játiva. En sus treinta capítulos sobre el tema del amor en la civilización musulmana, el autor nos ofrece una colección de ejemplos, referentes en su mayor parte a recuerdos biográficos, que aportan interesantes datos de la vida sentimental y sensual de la España medieval musulmana²⁴³, introduciéndonos en el mundo de las esclavas, de las cantantes y de las cortesanas de la Córdoba del año mil, en la época de Almanzor. El autor describe a la mujer musulmana detalladamente, tanto en su aspecto físico, como en su forma de adornarse y vestirse, de una forma similar a lo que lleva a cabo el autor castellano del siglo XIV Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, al describir a la mujer cristiana en su *Libro de buen amor*, al que me referiré más tarde. El manuscrito fue descubierto por el arabista holandés Reinhardt Dozi, en el año 1841, a quien se debe su primera traducción. A partir de ese momento resurge la figura y la obra de Ibn Hazm gracias al trabajo de los arabistas españoles como Julián de Ribera y sobre todo Miguel Asín Palacios²⁴⁴; este último maestro del orientalista Emilio García Gómez, cuya versión ha sido utilizada en este trabajo.

Ligeramente anterior a la época que nos ocupa es asimismo el *Cantar de Mío Cid*, que constituye el documento más antiguo conservado de la poesía épica española,

²⁴¹ En este trabajo se ha utilizado la siguiente versión: HAZM, Ibn: *El collar de la paloma*. García Gómez, Emilio (versión e introducción); Ortega y Gasset, José (prólogo). Madrid, Alianza Editoria, 2007 (7ª reimpresión).

²⁴² Ibn Hazm (Córdoba, 7 de noviembre de 994 - Manta Lisham, cerca de Sevilla, 15 de agosto de 1064), fue un filósofo, teólogo, historiador y poeta hispanoárabe que realizó una intensa actividad política. Fue visir del califa Abderramán V y a causa de intrigas palaciegas estuvo en la cárcel en varias ocasiones, sufriendo un breve destierro. Tras abandonar la actividad política se dedicó a estudios de teología y derecho. Tras la crisis del califato tuvo que exiliarse en diferentes taifas de al-Ándalus, como fueron Sevilla o Mallorca.

²⁴³ Véase ARIÉ, Rachel: "Ibn Hazm et l'amour courtois", en *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 40/2, Aix en Provence 1985, págs. 75-89.

²⁴⁴ ASÍN PALACIOS, Miguel: *Abenházam de Córdoba y su Historia crítica de las ideas religiosas*. Madrid, 1928-1932.

del que sólo existe un ejemplar, actualmente conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid²⁴⁵. Se trata de un tomo de 74 hojas de pergamino grueso, al que le faltan tres, una al inicio y dos entre las hojas 47-48 y 69-70. Otras 2 hojas le sirven de guardas. La única copia que se conserva está realizada en un momento indeterminado del siglo XIV²⁴⁶, a partir de otra que data de 1207 y lleva el nombre de Per Abbat, quien afirma en un primer éxplícit, que viene a continuación inmediata del último verso de la gesta, que:

*"Per Abbat le escrivio en el mes de mayo en era de mil e. CCXLV años"*²⁴⁷.

Desde hace más de un siglo la crítica está dividida entre los que sostienen que Per Abbat fue un mero copista²⁴⁸ y los que defienden que fue el autor de la obra²⁴⁹, o por lo menos de la versión transmitida por el manuscrito hoy guardado en la Biblioteca Nacional.

El poema, cuya composición suele situarse hacia 1140, cuenta las empresas de Ruy o Rodrigo Díaz de Vivar, "El Cid Campeador", Señor de las batallas, del árabe "sayyid" o "sīd": señor, el héroe legendario de la Reconquista contra los musulmanes, muerto en 1099. Su linaje emparenta con el de los reyes cristianos según se desprende del poema, en el que se señala:

²⁴⁵ En el siglo XVI se guardaba en el Archivo del Concejo de Vivar. Después se sabe que estuvo en un convento de monjas del mismo pueblo. Ruiz de Ulibarri realizó una copia manuscrita en 1596. Eugenio de Llaguno y Amírola, secretario del Consejo de Estado, lo sacó de allí en 1779 para que lo publicase Tomás Antonio Sánchez. Cuando se terminó la edición, el señor Llaguno lo retuvo en su poder. Más tarde pasó a sus herederos. Pasó después a Pascual de Gayangos y durante ese tiempo, hacia 1858, lo vio y consultó Damas-Hinard. A continuación fue enviado a Boston para que lo viera Ticknor. En 1863 ya lo poseía el primer marqués de Pidal (por compra) y estando en su poder lo estudió Florencio Janer. Finalmente, y antes de su custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid, (fue comprado el 20 de diciembre de 1960) lo heredó Alejandro Pidal y en su casa lo estudiaron Vollmöller, Baist, Huntington y Ramón Menéndez Pidal.

²⁴⁶ RIQUER, Martín de, (Prólogo): *Cantar de Mio Cid*, Texto antiguo Ramón Menéndez Pidal, Edición Juan Carlos Conde, Colección Austral, tomo 20, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pág. 25.

²⁴⁷ Fecha de la era hispánica, cronología que sitúa su primer año en el 38 a.C., por pensarse que en él Julio César dividió Hispania en provincias, por lo que para la datación actual hay que restarle 38 años.

²⁴⁸ Ramón Menéndez Pidal, ya en sus primeros trabajos cidianos, defendía esta teoría y señalaba que el autor debió de ser un juglar de la zona de Medinaceli. Noventa y tres años más tarde el autor volvía a defender esta misma teoría en su obra: "Dos poetas en el Cantar de Mio Cid", en: *Romania*, LXXXII, 1961, págs. 145-200; recogido en su tomo recopilatorio: *En torno al "Poema del Cid"*, Barcelona, Edhasa, 1983, págs. 115-174.

²⁴⁹ Entre los defensores de esta idea se encuentra el hispanista británico Colin Smith, cuya formulación más completa se encuentra en su obra: *La creación del "Poema de Mio Cid"*, Barcelona, ediciones Crítica, 1985 (original inglés publicado en 1983). Es también importante su volumen recopilatorio: *Estudios cidianos*, Barcelona, editorial Planeta, 1977.

Por otra parte, el enlace de sus hijas con príncipes del reino de Navarra y del reino de Aragón²⁵¹, indica que su dignidad es casi real, pues el señorío de Valencia surge como una novedad en el panorama del siglo XIII y podría equipararse a los reinos cristianos, como ya vimos anteriormente en esta introducción.

De los 3735 versos de que consta el poema he extraído datos de gran interés en relación a las joyas y a las diferentes piezas que constituían el atuendo, así como el orden en que solían vestirse. Asimismo aporta datos de gran interés en relación al canon de belleza medieval²⁵², coincidentes con los aportados posteriormente por el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, que estudiaremos más adelante.

El Libro de Apolonio constituye una de las obras más bellas de la literatura medieval española. Se conserva únicamente un manuscrito del *Libro de Apolonio* en un códice de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (signatura III-K-4). Dicho códice contiene además de la obra mencionada (fols. 1-64 v.), la *Vida de Santa María Egipciaca* (fols. 65 r.- 82 r.) y el *Libro dels tres Reis d'Orient* (fols. 82 v.-85 v.)²⁵³.

El manuscrito original del Libro de Apolonio, de autor anónimo, fue descubierto en el siglo XVIII por Rodríguez de Castro, quien extrae dos conclusiones. La primera estriba en que la obra pertenecería por la letra al siglo XIII y no sería muy posterior al Cantar de Mío Cid. Pedro José Pidal²⁵⁴ lo fechó a mediados del siglo XIII, datación que fue aceptada en 1916 por C.C. Marden²⁵⁵.

²⁵⁰ *Cantar de Mío Cid* 1999, verso 3724, pág. 436.

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 29.

²⁵² Este tema será abordado en el Capítulo V, dedicado a los cosméticos y perfumes.

²⁵³ *Libro de Apolonio*. Texto íntegro en versión del Dr. D. Pablo Cabañas, editorial Castalia, Madrid, 1969 (edición utilizada en este trabajo), pág. 39. Véase también: *Libro de Apolonio*. ALVAR, M. (introducción, edición y notas). Barcelona, Serie Clásicos Universales Planeta, nº 80, editorial Planeta, 1984.

²⁵⁴ PIDAL, Pedro José: "Vidas del rey Apolonio y Santa María Egipciaca y la Adoración de los Santos Reyes", en *Revista de Madrid*, volumen IV, 1840; *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Colección hecha por D. Tomás Antonio Sánchez, continuada por el Excmo. Sr. D. Pedro José Pidal, Madrid, M. Rivadeneyra, 1864, discurso preliminar, pág. XXXVI.

²⁵⁵ MARDEN, C. Carroll: "Unos trozos oscuros del Libro de Apolonio", en *Revista de Filología Española*, 3, 1916, págs. 290-297; *Libro de Apolonio. An Old Spanish Poem*. Baltimore, 1917; Véase también la obra de Homero SERIS, en homenaje a Marcel Bataillon: "La novela de Apolonio. Texto en

El autor anónimo narra la historia y vicisitudes de Apolonio, rey de Tiro, con una finalidad moralizante, transmitiéndonos con sus versos numerosos detalles sobre las distintas prendas del atuendo de su época, que luce su hija Tarsiana.

La Vida de Santa María Egipciaca es un poema hagiográfico castellano, compuesto por 1.451 versos, transmitido en un manuscrito que data aproximadamente de 1215. La obra procede de una anterior provenzal "Vie de Sainte Marie l'Egyptienne", atribuida a Robert Grosseteste (1175-1253). No obstante, no debe considerarse como una simple traducción, ya que el autor castellano se extiende en pasajes poco desarrollados en la obra gala, ofreciendo además datos de enorme interés en relación directa con los temas que nos atañen.

En la obra se narra la vida de la legendaria pecadora María Egipciaca, quien, tras varios años de prostitución y pecado siente la llamada de Dios, se arrepiente y decide retirarse al desierto, llegando a ser santa después de cuarenta años de vida eremítica. La descripción de la vida de la santa está llena de contrastes, al pasar de una vida de placeres mundanos a vivir en el desierto; así, en la obra se plasma cómo vestía la joven egipciaca cuando era prostituta, primero, y más tarde en la pobreza total, aportando datos de gran interés, tanto en relación a la indumentaria, como al calzado o las joyas, como veremos a lo largo de este trabajo²⁵⁶.

El *Libro de Alexandre* narra la leyenda del héroe macedonio, en un poema de más de diez mil versos. A lo largo de la historia se ha pensado en distintos posibles autores de esta obra, entre ellos Alfonso X el Sabio, Gonzalo de Berceo o Juan Lorenzo de Astorga, aunque su autor sigue siendo una incógnita aún en la actualidad. No obstante, pueden extraerse ciertos datos de la obra que nos acercan a su figura, según señala Alarcos²⁵⁷, quien indica, por una parte su lugar de procedencia en la zona

prosa del siglo XV descubierto", en *Bulletin Hispanique*, Año 1962, enero-junio, Volumen 64 Números 1-2, págs. 5-29.

²⁵⁶ *Vida de Santa María Egipciaca*. CHARCÁN PALACIOS, José Luis (edición, prólogo y notas); URRACA, Susana (transcripción del texto medieval). Madrid, Ediciones Miraguano, 2002, versos 235-244 y 321, pág. 25. Véanse también las siguientes obras: *Vida de Santa María Egipciaca*. ALVAR, Manuel (ed.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970; tomo I: Estudio; tomo II: edición de los textos y vocabulario; RIBADENEIRA, Pedro: *Vidas de Santos. Antología del Flos sanctorum*, AGUIRRE, Olalla y AZPEITIA MUÑOZ, Javier (ed.). Madrid, Lengua de Trapo, 2000.

²⁵⁷ ALARCOS, Emilio: "Investigaciones sobre el Libro de Alexandre", en *Revista de Filología Española*, anejo XLV. Madrid, CSIC, 1948, págs. 54-57.

*"Somos los simples clérigos errados e viçiosos,
los prelados mayores ricos e desdeñosos,..."*²⁵⁸

Gonzalo de Berceo²⁶¹ es un autor cuyas obras han sido de gran interés para este trabajo. Los numerosos estudios sobre dicho autor lo sitúan en la Rioja Alta del siglo

²⁶¹ Sobre este autor y sus obras véase: *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Colección hecha por D. Tomás Antonio Sánchez, continuada por el Excmo. Sr. D. Pedro José Pidal, Madrid, M. Rivadeneyra, 1864, págs. XX-XXVI.

XIII; así, se sabe con toda certeza, ya que el mismo autor así lo señala en sus poemas, que era de Berceo, de donde tomó su nombre:

*"Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,..."*²⁶²

Podemos situarlo asimismo en un preciso ámbito religioso y cultural: el del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla. Todos los poemas de Gonzalo de Berceo son de carácter religioso, y los santos cuyas vidas versifica se relacionan con el monasterio; así, San Millán es su patrón, Santo Domingo fue prior en el antiguo cenobio de Suso y Santa Oria vivió allí como emparedada, desde los nueve años hasta su muerte, ocurrida en 1070, a los veintisiete años de edad.

De ciertos documentos procedentes del monasterio de San Millán, en los que aparece como testigo, se desprende que nació hacia 1196²⁶³, y se educó en el monasterio de San Millán de Suso, al que se mantuvo vinculado pese a ser clérigo secular y no monje. De los primeros documentos de 1221 se deduce que en ese año fue ordenado diácono, lo cual, puesto en relación con la edad mínima de veinticinco años exigida por las disposiciones anteriores al Concilio de Trento, permite conocer la fecha en que como muy tarde, nació. La estrofa 869 de los *Milagros de Nuestra Señora* nos indica que Gonzalo de Berceo aún vivía después de 1252, fecha de la muerte de Fernando III el Santo:

*"En el tiempo del rey de la buena ventura,
Don Ferrando por nomne, señor d'Extremadura,
nieta del rey Alfonso, cuerpo de grand mesura,
cuntió esti miráculu de muy grand apostura."*²⁶⁴

Entre las obras de este autor, que han sido de gran utilidad en este caso, se encuentra la *Vida de San Millán*²⁶⁵, tal vez el primer poema de Berceo, que consta de 489 coplas. Las coplas 1-361 derivan de la *Vita Beati Emiliani*, compuesta por San Braulio de Zaragoza (590-651), en las que narra la vida del santo, sus milagros en vida y

²⁶² GONZALO DE BERCEO: *Milagros de Nuestra Señora*. BAÑOS, Fernando (ed.). Barcelona, ediciones Crítica, 1997, verso 2.

²⁶³ BERCEO 1997, pág. XXIX y ss.

²⁶⁴ BERCEO 1997, pág. 189.

²⁶⁵ BERCEO, Gonzalo de: *Obra completa*. URÍA, Isabel (coord.). Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1992.

su muerte, y los milagros póstumos. Después del último milagro narrado por San Braulio, Berceo añade un largo episodio, el de los Votos de San Millán²⁶⁶ (coplas 361-481), y dos milagros tradicionales (482-488).

Según estiman Frida Weber de Kurlat²⁶⁷ y Brian Dutton²⁶⁸ a la *Vida de San Millán* seguiría la *Vida de Santo Domingo*²⁶⁹, realizada hipotéticamente en torno a 1236, basándose en una Carta de Hermandad renovada por los dos cenobios en dicha fecha. La obra cuenta en 777 estrofas la vida del fundador del monasterio que lleva su nombre y estrechamente ligado al de San Millán, donde fue abad. Berceo se basa en la *Vita Domici Silensis*, escrita por el monje Grimaldus en el siglo XI. En este trabajo se ha utilizado el códice del siglo XIII, Ms. S, que está encuadernado y forma parte de un volumen que contiene las copias de la Vida de Santo domingo de Silos por el monje Grimaldo y los Milagros Romanzados de Pedro Marín, ambas del siglo XIV²⁷⁰. El copista del Ms. S probablemente fue un monje castellano y de Santo Domingo de Silos, en cuyo monasterio se conserva.

En cuanto al poema de *Santa Oria*²⁷¹, debió escribirlo Gonzalo de Berceo al término de su vida, como él mismo declara en la segunda copla del poema:

*"Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado,
de esta sancta virgen romancar su dictado"*

El poema cuenta en 205 estrofas las visiones celestiales de Santa Áurea, eremita del monasterio de San Millán de la Cogolla, como premio otorgado por Dios, tras haber

²⁶⁶ La historia de los Votos se basa en parte en el privilegio latino que se dice fue concedido a San Millán en era de 972 (año de 934) por el conde libertador de Castilla, Fernán González (890?-969), a raíz de una victoria sobre los moros acaudillados por Abderramen III, (912-961).

²⁶⁷ WEBER DE KURLAT, Frida: "Notas para la cronología y composición literaria de las Vidas de santos de Berceo", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, págs. 113-130.

²⁶⁸ DUTTON, Brian: "A Chronology of the works of Gonzalo de Berceo", en *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*. London, Tamesis Books, 1976, págs. 67-76.

²⁶⁹ En este trabajo se ha utilizado la Edición crítico-paleográfica del Códice del siglo XIII por Fray Alfonso Andres O.S.B., Madrid, 1958, en el que se describen detalladamente, además del Códice recuperado del siglo XIII, Ms. S, las copias E, de la Real Academia de la Lengua, y H, de la Academia de la Historia; ambas del siglo XIV, dándose además noticias de las posteriores copias, así como de las ediciones de los siglos XVIII al XX.

²⁷⁰ Sobre este Códice véanse las obras: *Notable manuscrito de los tres primeros hagiógrafos de Santo Domingo de Silos. Siglos XIII-XV*, B.R.A.E, 1917 IV-172-194-445-458; Walter MUIR WHITEHILL, Jr. y Justo PÉREZ DE URBEL: *Manuscritos del Real Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1930, págs. 59-62.

²⁷¹ BERCEO 1992 b; BERCEO 1992 a; PEÑA DE SAN JOSÉ, Joaquín: "Glosas a la vida de Santa Oria, de Gonzalo de Berceo", en *Berceo*, nº 60, 1961, págs. 371-382.

vivido la santa, durante unos dieciocho años, emparedada en el antiguo cenobio de San Millán de Suso, entregada a la oración y mortificación de su cuerpo. Su fuente latina es la *Vita* en prosa escrita por el monje Munio, hoy perdida. Del Poema nos ha llegado un único texto que se conserva en un códice del siglo XIV, hoy en la Academia Española de la Lengua (ms. 4b), y en tres copias del siglo XVIII, sacadas del anterior²⁷²

Los *Milagros de Nuestra Señora* es la obra capital de Gonzalo de Berceo, siendo la única obra que proporciona datos concretos sobre su fecha de ejecución, ya que Berceo hace referencia indirecta al obispo don Tello en la estrofa 325, utilizando el presente y en tono de broma, parece indicar que ese milagro XIV, en el que se narra cómo la imagen de la Virgen fue respetada por el fuego, y al menos todo lo anterior fue escrito antes de la muerte del obispo, en 1246; así señala:

<i>"Ni ardió la imagen</i>	<i>nin ardió el flabello,</i>
<i>nin prisieron de daño</i>	<i>cuanto val un cabello;</i>
<i>solamente el fumo</i>	<i>non se llegó a ello,</i>
<i>ni-l nució más que nuzo</i>	<i>yo al bispo Don Tello'</i> ²⁷³ .

Se trata de una compilación de *exempla* que relatan veinticinco milagros de la Virgen María, usando como fuente colecciones de milagros marianos en latín²⁷⁴ que circulaban en el siglo XIII. La obra comienza con una introducción alegórica en la que el autor se presenta a sí mismo en una naturaleza idealizada, descanso del hombre, que simboliza las virtudes y perfecciones de la Virgen. A continuación, se suceden veinticinco milagros realizados por la Virgen a favor de personas que sienten una gran devoción por ella. Al final de cada relato aparece una moraleja o enseñanza para hacer comprender al oyente las ventajas que reporta ser un devoto de la Virgen²⁷⁵.

²⁷² Una de las copias se encuentra en la llamada *Copia* de Ibarreta (I, ms. 93 del archivo de Silos). Otra fue realizada por el P. Diego de Mecoleta, abad de San Millán (1737-1742), hoy conservada en la biblioteca particular de don Bartolomé March Servera. Sobre este tema véase la introducción de la obra de LAPPIN, A.: *Berceo's "Vida de Santa Oria": Text Translation and Commentary*. Oxford, European Humanities Research Center, 2000.

²⁷³ BERCEO 1997, milagro XIV, estrofa 325, pág. 80.

²⁷⁴ Su fuente se encuentra en varias colecciones de relatos en latín: Manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid (M), el alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa (A) y el Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague (T), aunque todos ellos muestran ciertas divergencias con la redacción castellana (BERCEO 1997, págs. XIII y ss. y XLII y ss.; apéndice, págs. 347 y ss.).

²⁷⁵ La devoción a María se extiende en el siglo XIII por toda la geografía europea y peninsular, ya que ofrecía una imagen maternal más amable y cercana del cristianismo. Esta visión de la Virgen fue propagada por franciscanos y dominicos en sus sermones (BERCEO 1977, pág. XX).

Obra de gran interés para este trabajo es *Kalilah y Dimnah*, colección de cuentos en castellano, probablemente mandada traducir por Alfonso X el Sabio siendo todavía infante. Su materia narrativa procede de la literatura oriental, ya que traduce fielmente el texto árabe del *Kalila wa-Dimna*, que a su vez es la traducción que el iraní Ibn al-Muqaffa hizo al árabe del texto, en el siglo VIII, de donde se difundió por toda Europa, y éste por su parte procede del Panchatantra hindú, ca. 300 d.C.²⁷⁶. En el año 570 fue traducida al pahlavi, o persa literario, y pocos años más tarde, un monje hizo una versión al siríaco. La convivencia en la España medieval de árabes, judíos y cristianos favoreció el intercambio de este tipo de literatura, a la que tan aficionados eran los pueblos orientales, sirviendo nuestra península como eslabón entre el Islam y la Cristiandad.

En Castilla existen dos códices completos de la versión alfonsí de *Calila e Dimna*, procedente de la que hiciera Ibn al-Muqaffa. Ambos se conservan en la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El conocido como manuscrito "A"²⁷⁷ tiene la signatura h-III-9, y consta de 94 hojas de papel; el denominado códice "B" tiene la signatura x-III-4 y consta de 233 hojas de papel²⁷⁸. En relación a estos manuscritos se plantean dos problemas, uno de ellos es la duda de si se trata de una versión realizada directamente de un origen árabe, o existe un texto intermedio en latín. La segunda cuestión es en qué fecha fue realizada la traducción. Ambos interrogantes tienen su origen en el colofón del manuscrito "A", del primer tercio del siglo XV, en el que leemos:

*"Aquí se acaba el libro de Calina et Digna. Et fue sacado de arávigo en latín, et romançado por mandado del infante don Alfonso, fijo del muy noble rey don Fernando, en la era de mill et dozientos et noventa et nueve años"*²⁷⁹.

La primera cuestión sobre la existencia de una versión latina intermedia entre el original árabe y la versión castellana comenzó a descartarse desde que el lingüista y

²⁷⁶ *Calila e Dimna*. CACHO BLECUA, J.M. y María Jesús LACARRA, M^a Jesús (ed.). Madrid, Clásicos Castalia, 1984, pág. 10. Véanse también las obras: RUBIO TOVAR, Joaquín: *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*, Madrid, Anaya, 1990; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. 2010, pág. 51.

²⁷⁷ Ha sido el texto base para la ejecución de este trabajo.

²⁷⁸ Sobre el análisis de los distintos manuscritos véase *Calila e Dimna* 1984, págs. 50 y ss.

²⁷⁹ La fecha de 1299 de la era hispánica se corresponde con el año 1261.

orientalista francés S. de Sacy (1758-1838), publicó en 1816 su edición del texto árabe y se descubrieron las numerosas afinidades con el texto castellano que parecían probar una dependencia directa²⁸⁰. La datación es un tema más controvertido, ya que en el año 1266 de la era cristiana, el llamado "*infante don Alfonso*" era ya el rey Alfonso X, ya que fue coronado en 1252. Ante dicha contradicción la crítica se ha servido de la hipótesis del Padre Sarmiento²⁸¹, basada en el colofón de otro manuscrito hoy perdido y según la cual, la solución radicaba en alterar el centenar de la era; de forma que siendo la era 1289, le corresponde el año 1251 de Cristo, año en que aún era infante Don Alfonso y fecha en la que podría situarse la composición de la obra.

Es asimismo de gran utilidad para este trabajo la obra *Roman de Troie*, poema compuesto en torno al año 1165 por Benoît de Sainte-Maure, del que se hicieron múltiples adaptaciones en la Edad Media; en Italia hizo una célebre refundición Guido delle Colonne²⁸²: *Historia Destructionis Troiae*, terminada en 1287, impresa por primera vez hacia 1473. Tanto del poema de Benoît como de la refundición de Guido delle Colonne existen dos traducciones al castellano²⁸³: una fragmentaria en prosa y verso conocida como *Historia Troyana Polimétrica* o *Historia troyana, en prosa y verso*; y otra completa conocida como *Crónica Troyana versión de Alfonso XI*²⁸⁴.

La *Historia Troyana Polimétrica* fue editada por Menéndez Pidal y Varón Vallejo²⁸⁵, teniendo en cuenta los dos manuscritos que se conservan, uno de ellos de mediados del siglo XIV, en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 10146 (antiguo li-

²⁸⁰ Sobre toda esta problemática véase Calila e Dimna 1984, págs. 13 y ss.

²⁸¹ En relación a este tema véase: SARMIENTO, Martín: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles. Dadas a luz por el monasterio de S. Martín de Madrid y dedicadas al Excmo. Sr. Duque de Medina-Sidonia*, Madrid, J. Ibarra, 1775, tomo I, págs. 333-343; GAYANGOS, P.: "Del libro de Calila e Dymna y sus diferentes versiones", en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Madrid, Atlas (BAE, LI), 1952, pág. 4.

²⁸² Guido delle Colonne fue un jurista, escritor y poeta del siglo XIII, que escribió poemas en italiano, algunos de los cuales fueron alabados por Dante en su obra *De vulgari eloquentia*. No obstante, su obra más importante es *Historia destructionis Troiae*.

²⁸³ Sobre este tema ver la obra de SOLALINDE, Antonio G.: "Las versiones españolas del *Roman de Troie*", en *Revista de Filología Española*, Tomo III, 1916, págs. 121-165.

²⁸⁴ CHINCHILLA, Pedro de: *Libro de la Historia Troyana*, PELÁEZ BENÍTEZ, M^a Dolores (estudio, edición y notas). Madrid, Editorial Complutense, 1^a edición 1999, págs. 49-51; SOLALINDE, Antonio G.: "Las versiones españolas del *Roman de Troie*", en *Revista de Filología Española*, tomo III, 1916, págs. 121-165; MONTOLYA MARTÍNEZ, Jesús: *El Libro Historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XV*. Madrid, ediciones Silex, 2005, págs. 142-144.

²⁸⁵ "Historia Troyana, en prosa y verso", MENÉNDEZ PIDAL, R. y E. VARÓN VALLEJO, E. (ed.), en *Revista de Filología Española*, Anejo XVIII, 1934.

99), folios 63a-153b (traducción de los versos 5.703-15.567 del *Roman de Troie*), con folios perdidos entre medias; el segundo, de finales del siglo XIV, se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms L-ii-16, conteniendo los folios 157b-180b (traducción de los versos 13.822-15.567 del *Roman de Troie*); a excepción del folio 174 que falta.

La *versión de Alfonso XI*, mandada hacer por este monarca para la formación de su hijo y heredero, Pedro I, se conserva completa en un códice iluminado, en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. H.I.6, a la que nos referiremos de nuevo en el apartado relativo a la miniatura²⁸⁶. El manuscrito se acabó de copiar e iluminar en 1350²⁸⁷ (1388 de la era de Augusto), según consta en el "explicit", donde puede leerse:

"Este libro mandó fazer el muy alto e muy noble e muy exçelente rey don Alfonso, fijo del muy noble rey Don fernando e de la reina doña constança. Et fue acabado de escribir e de estoriar en el tiempo que el muy noble rey don Pedro su fijo regnó, ... Fecho el libro postremero día de deziembre. Era de mil e trezientos e ochenta e ocho años.

Nicolás Gonçález, escriván de los sus libros (lo) escriví por su mandado"

De este manuscrito original salido de la Real Cámara se realizó el códice gallego conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 10.233, editado por Kelvin Parker²⁸⁸.

El *Libro del Caballero Zifar* es igualmente importante para la documentación de este trabajo, habiéndose utilizado la edición de J. González Muela²⁸⁹, basada en el texto del manuscrito 11,309 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que consta de 195 folios. La obra comienza con un prólogo, que es un documento histórico sobre la peregrinación a Roma de Ferrán Martínez, arcediano de Madrid, para ganar los perdones que concedió el Papa Bonifacio VIII a los que acudiesen al jubileo del año

²⁸⁶ Las miniaturas de esta obra se estudiarán en el Capítulo 5.1.2. de esta Introducción, dedicado a las fuentes iconográficas.

²⁸⁷ GARCÍA MORENCOS, Pilar: *Crónica Troyana*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1976.

²⁸⁸ PARKER, Kelvin, M. (editor): *Historia Troyana*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela, 1975.

²⁸⁹ *Libro del Caballero Zifar*. GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (ed., trad. y notas). Madrid, Editorial Castalia, 1982.

1300; a ello se añaden los datos históricos del rescate del cuerpo del cardenal don Gonzalo, que fue arzobispo de Toledo. Con esto se enlaza la historia de un caballero de Indias llamado Zifar que, junto a su mujer, Grima, y sus dos hijos pequeños, Garfín y Roboán, tuvo que salir del reino en el que sus antepasados habían sido reyes, ocurriéndoles numerosas aventuras e infortunios, más o menos fantásticos. El *Libro del Caballero Zifar* es la primera novela de caballería que se conserva escrita en castellano. En cuanto al autor, no se sabe si pudo haber sido el mismo Ferrand Martínez, lo que sí se conoce con certeza es que fue escribano y notario y sellador de un arzobispo y de un rey, dado el profundo conocimiento de documentos notariales que se desprende de la obra. También es difícil conocer con certeza la fecha de la obra, si se hizo con anterioridad al prólogo más arriba mencionado²⁹⁰, o después del mismo, como afirman distintos autores²⁹¹, lo más lógico sería situar su ejecución en los primeros años del siglo XIV²⁹².

El Conde Lucanor, es el título bajo el cual Argote de Molina publicó en edición Príncipe (Sevilla, 1575)²⁹³ el *Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, obra de don Juan Manuel (1282-1348), duque de Peñafiel y Marqués de Villena, emparentado con las familias que ocuparon el trono de Castilla durante varios siglos²⁹⁴, por lo que se vio envuelto en todos los turbulentos conflictos dinásticos que se sucedieron en Castilla entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV.

Una obra íntegra del Conde Lucanor, ha llegado hasta nosotros, dividida en cinco libros y concluida el 12 de junio de 1335²⁹⁵. La obra está distribuida en cincuenta y un capítulos o "exemplos", cada uno de los cuales presenta un hecho moral verdadero, verosímil o también imaginario, ofreciéndonos datos de gran interés en relación al tema que nos ocupa.

²⁹⁰ WALKER, R.M. ("Did Cervantes know the Cavallero Zifar?", en *Bulletin Hispanic Studies*, XLIX, 1972, págs. 120-127) supone que el Prólogo fue escrito después que el texto, pero no mucho después que los hechos históricos que en él se narran, por lo que considera que el texto debe ser fechado hacia 1300.

²⁹¹ Juan Manuel CACHO BLECUA retrasa su fecha de composición hasta mediados del siglo XIV (MOLEIRO, Manuel y RICO, Francisco: *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Barcelona, Moleiro, 1996, (edición facsímil).

²⁹² *Libro del Caballero Zifar* 1982, págs. 19-23. Ver también la obra de RICO, F.: *Crítica del texto y modelos de cultura en el Prólogo general de don Juan Manuel*, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, ediciones del Quaderns Crema, 1986, volumen I, págs. 409-423.

²⁹³ DON JUAN MANUEL 2007, págs. 24-25.

²⁹⁴ Era nieto de Fernando III, sobrino de Alfonso X, primo de Sancho IV y tío de Fernando IV.

²⁹⁵ DON JUAN MANUEL 2007, pág. 25.

El *Libro de Buen Amor*²⁹⁶ constituye una transcendental fuente de información para la consecución de este trabajo, al describir con gran detalle el aspecto físico y el atuendo de la mujer cristiana, por lo que, como mencioné más arriba, guarda una gran relación con *El collar de la paloma*, obra de Ibn Hazm²⁹⁷. Sobre su autor Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, conocemos muy pocos datos, todos ellos gracias a su propia obra²⁹⁸; así, en la estrofa 575 señala:

"Yo Johan Ruiz, el sobredicho açipreste de Hita"

La falta de datos había llegado a originar no pocas opiniones sobre aspectos de su vida y su obra, desde que el propio nombre del autor fuera en realidad seudónimo, hasta 1984, en que Francisco J. Hernández²⁹⁹ encontró una mención a un «uenerabilibus Johanne Roderici archipresbitero de Fita», prueba definitiva de la existencia real de Juan Ruiz en combinación con el título eclesiástico y en total coincidencia con la referencia que de sí mismo da en él los lugares citados del *Libro de buen amor*. Por lo demás, nada se sabe de la biografía de Juan Ruiz, más allá de este testimonio documental.

En cuanto a la fecha de nacimiento y muerte del autor existen asimismo numerosas dudas. Lo mismo ocurre con el lugar de nacimiento, aunque según se desprende del verso en el que Trotaconventos saluda a la mora de parte del Arcipreste, señala que es de Alcalá:

*"Fija, mucho os saluda uno que es de Alcalá"*³⁰⁰.

²⁹⁶ Sobre el *Libro de buen amor* y su autor el Arcipreste de Hita, véase: Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita*, y el «*Libro de buen amor*», Actas del congreso internacional celebrado en Alcalá la Real (Jaén), del 9 al 11 de mayo de 2002. MORROS MESTRE, Bienvenido y TORO CEBALLOS, Francisco (coords.), 2004.

²⁹⁷ En relación a este tema véase la obra de Américo CASTRO: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona, ediciones Crítica, S.A., 1996, págs. 355 y ss.

²⁹⁸ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*. Texto íntegro en versión de BREY MARIÑO, María. Madrid, editorial Castalia, 1995.

²⁹⁹ HERNÁNDEZ, Francisco J.: "The venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita", en *La Corónica*, XIII.1, 1984, págs. 10-12. Posteriormente este mismo autor desarrolla este hallazgo en sus obras: *Los cartularios de Toledo. Catálogo Documental*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1996, págs. 872-874, núm. 519; y "Otra vez sobre la biografía de Juan Ruiz: el testimonio del manuscrito AHB 987B", en *Voz y Letra*, 6, 1995, págs. 137-158; GONZÁLEZ RUIZ, Ramón: "La persona de Juan Ruiz", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, y el «*Libro de buen amor*», Actas del I congreso internacional celebrado en Alcalá la Real (Jaén), del 9 al 11 de mayo de 2002. MORROS MESTRE, Bienvenido y TORO CEBALLOS, Francisco (coords.), 2004.

³⁰⁰ Según se desprende del verso en el que Trotaconventos saluda a la mora de parte del Arcipreste (RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1510, pág. 254).

No obstante, según señala Gonzálvez Ruiz, dos localidades se disputan ser la cuna del escritor: Alcalá de Henares y Alcalá la Real³⁰¹. La razón principal por la que se considera a Juan Ruiz oriundo de la primera es la cercanía geográfica con Hita (Guadalajara), lugar de donde fue Arcipreste.

El *Libro de Buen Amor* es un relato amoroso escrito en forma autobiográfica, dividido en tres partes argumentales: en la primera de ellas se narran las aventuras amorosas del protagonista narrador, en las que fracasa por inexperiencia y por desconocimiento de las normas del amor cortés. En la segunda parte, durante un sueño, el Amor se le aparece al protagonista y le da una larguísima lección sobre las leyes del amor, los preceptos de urbanidad y cortesía y la necesidad de disponer de una alcahueta fiel y astuta. Y la tercera parte cuenta las aventuras extramatrimoniales del narrador, con un extenso y variado panorama de las diferentes clases de mujeres que pueden ser conquistadas.

Se conservan tres códices importantes de la obra de Juan Ruiz³⁰², el primero procedente del Colegio Mayor de San Bartolomé en Salamanca ("S"), y que hoy se conserva en la Biblioteca del Palacio Real; el segundo, que estuvo en poder de don Benito Gómez Gayoso ("G"), hoy guardado en la Real Academia Española; y en último lugar, el que estaba en la librería de la catedral de Toledo ("T"), actualmente conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Los dos últimos códices son de fines del siglo XIV, y el de Salamanca fue copiado a principios del siglo XV. La fecha de composición de la obra está extraída también de la información que proporcionan los códices. El manuscrito "G" transmite que el libro fue terminado en 1330³⁰³. No obstante, en el manuscrito "S", que contiene material nuevo, aparece fechado en 1343. Así pues, la obra podría datarse entre 1330 y 1343.

³⁰¹ SÁEZ, Emilio y TRENCHS, José: "Juan de Cisneros (1295/1296-1345/1352) autor del Buen Amor", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»*, Actas del I congreso internacional celebrado en Alcalá la Real (Jaén), del 9 al 11 de mayo de 2002. MORROS MESTRE, Bienvenido y TORO CEBALLOS, Francisco (coords.), 2004, págs. 365-368.

³⁰² RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, págs. 17 y ss.

³⁰³ SÁNCHEZ, Tomás Antonio y PIDAL, Pedro José: *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1864, págs. XXXI y ss.

*Proverbios morales*³⁰⁴ es la denominación dada a un largo poema de contenido sapiencial, escrito por un autor que se autodenomina Santo o Santob, judío de Carrión -Sem Tob de Carrión-:

*"Señor rey, noble alto oí este sermón
que viene dezir Santo judío de Carrión,..."*³⁰⁵

*"E la merçed qu'el noble su padre, prometió
la terná, como cumple al Santob el judío"*³⁰⁶

El autor dedica su contenido al rey don Pedro, hijo de Alfonso XI, que llegaría a reinar como Pedro I de Castilla entre los años de 1350 y 1369; no obstante parece hacer referencia a los inicios del reinado, ya que en la obra se refiere a la muerte del rey Alfonso XI como un hecho reciente y hace votos por la larga duración de su reinado:

*"Cuand el rey don Alfonso finó, fincó la gente
como cuando el pulso fallesçe al doliente,..."*

.....

*así vós fincastes d'él para mucho turar
e fazer lo que él cobdiçiaaba librar:..."*³⁰⁷

Hacia el final del poema el autor hace asimismo referencia a los difíciles momentos que atravesaba Castilla durante la práctica totalidad del reinado de Pedro I³⁰⁸, a los que ya se hizo referencia anteriormente en esta Introducción; así señala:

*"Las gentes de su tierra todas a su serviçio
traiga, e aparte guerra d'ella, e mal bolliçio"*³⁰⁹

³⁰⁴ Obra también conocida como *Consejos y documentos al Rey don Pedro*.

³⁰⁵ SEM TOB DE CARRIÓN: *Proverbios morales*, Díaz-Mas, Paloma y Mota, Carlos (ed.). Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1998, estrofa 1, pág. 119.

³⁰⁶ Ibidem, estrofa 725, pág. 243.

³⁰⁷ Ibidem, estrofas 3 y 6, págs. 120 y 121.

³⁰⁸ Sem Tob puede referirse a distintos acontecimientos ya estudiados anteriormente en esta Introducción, como fueron las revueltas nobiliarias que estallaron en los primeros años de la centuria, o la guerra que Castilla libró con Aragón entre 1356 y 1366, o la guerra civil que sostuvo don Pedro con su hermanastro Enrique de Trastámara, que terminó con el asesinato del primero en 1369. Todas estas tensiones repercutían en la comunidad judía, que, al ser considerada como propiedad real, debían defender al monarca, con los peligros que ello acarreaba. Por otra parte hay que tener en consideración la epidemia de peste negra que asoló Europa a mediados del siglo XIV, siendo acusados los judíos en muchas ocasiones de haberla provocado; situación que llevó a las terribles persecuciones y matanzas de los habitantes de las aljamas en 1391, entre las que se encontraba la judería de Carrión de los Condes que fue asaltada y saqueada, llevando a la conversión a numerosos judíos.

No se conoce con exactitud la fecha en que fue compuesto el poema, aunque González Llubera señaló que podría haberse efectuado entre 1355 y 1360³¹⁰. El poema ha llegado hasta nosotros en cinco manuscritos, posteriores en un siglo a la época de composición y en ninguno de los cuales se encuentra el texto completo; así, se conservan los siguientes: manuscrito "C", en la Cambridge University Library (signatura Add. 3355), escrito en lengua romance pero con caracteres hebreos, que consta de 61 hojas; manuscrito "M", en la Biblioteca Nacional de Madrid (MS. 9216), códice de 94 folios; manuscrito "N", manuscrito que perteneció a la biblioteca particular de don Antonio Rodríguez Moñino (con la signatura V-6-73), conservado actualmente en la Biblioteca de la Real Academia Española (signatura R.M. 73), con 27 folios; manuscrito "E", códice de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (signatura B.IV.21), mezclado y copiado por varias manos, en el que los *Proverbios morales* (en los folios 1-86) aparecen con otras obras de contenido heterogéneo; manuscrito "Cu", forma parte del expediente de un proceso inquisitorial que se conserva en el Archivo Diocesano de Cuenca (legajo 6, núm. 125), fue descubierto por Luisa López Grijera en 1976 y se compone de 7 folios formando un cuaderno³¹¹.

Éste es uno de los pocos poemas medievales castellanos escritos por judíos que se han conservado; a pesar de ello, al ir dedicado a un monarca cristiano circuló igualmente entre unos y otros. El contenido de la obra es de índole muy diversa, tratando temas morales; no obstante ha sido de utilidad en esta investigación por sus descripciones en las que se han encontrado términos que atañen a los temas aquí estudiados.

El sueño o El somni, fue redactada entre el 19 de mayo de 1396, fecha de la muerte de Juan I, y el 28 de abril de 1399, cuando Martín el Humano³¹² le pidió un

³⁰⁹ SEM TOB 1998, estrofa 724, pág. 243.

³¹⁰ GONZÁLEZ LLUBERA, Ignacio (editor): *Santob de Carrion, Proverbios morales* (GONZÁLEZ LLUBERA 1947, pág. 5). Ver también la obra de NAVARRO PEIRO, Ángeles: *Narrativa hispanohebraica (siglos XII-XV)* (NAVARRO 1989, pág. 61).

³¹¹ SEM TOB 1998, págs. 11 y ss.; GONZÁLEZ LLUBERA 1947, págs. 10-19; SÁNCHEZ y PIDAL 1864, pág. XLII.

³¹² El heredero de Juan I fue su hermano Martín I de Aragón (Gerona 1356-Barcelona 1410), llamado también Martín I el Humano y Martín I el Viejo, fue entre 1396 y 1410 rey de Aragón, de Valencia, de Mallorca, de Cerdeña y conde de Barcelona. También fue rey de Sicilia entre 1409 y 1410.

ejemplar a su autor³¹³. Su autor, Bernat Metge nació en Barcelona poco antes de 1346. Era hijo de un especiero proveedor de la familia real que murió en 1259. Su madre casó en segundas nupcias con Ferrer Saiol, protonotario de la reina Leonor de Prades. Su padrastro le orientó en su carrera de funcionario real, en la que alcanzó el cargo de secretario del rey Juan I. Acusado en varias ocasiones de malversación, tras la repentina muerte del monarca y el acceso al poder de la reina María de Luna, esposa de Martín I, fue encarcelado junto con otros miembros del Consejo Real y acusado de la muerte de Juan I. Esta acusación lo llevó a escribir *Lo Somni*, considerada su obra maestra, y con la que se ganó el favor de Martín I y la libertad³¹⁴.

En esta obra, que muestra claras influencias de los clásicos italianos y especialmente de Dante³¹⁵, el autor mantiene un largo diálogo con el difunto rey Juan I, que se aparece en el purgatorio. Está constituida por cuatro libros; en los dos primeros libros el rey y su antiguo servidor departen sobre diversos temas como la inmortalidad del alma, las causas de la muerte del monarca, su estancia en el purgatorio por su participación en el cisma de la Iglesia Católica. En el tercer libro es Orfeo quien toma la palabra, para relatar no sólo su propia historia (Eurídice), sino también una descripción del inframundo que saciará la curiosidad de Bernat. El cuarto libro es la respuesta sistemática del protagonista a los argumentos y los insultos del adivino. Para nuestro trabajo, lo más interesante de esta obra es la extraordinaria crítica, demoledora y agria de las costumbres de su tiempo, en la que pone de manifiesto con gran sarcasmo las modas y frivolidad del momento en que le ha tocado vivir.

*A través del Islam*³¹⁶ es un clásico de las letras árabes, en el que el tangerino Abu Abd Allah Muhammas Ibn Battuta (Tánger, 1304 - Fez, 1368 o 1377), relata en primera persona sus aventuras y desventuras acaecidas en su viaje desde Marruecos

³¹³ METGE, Bernat: *El Sueño*, Carrión, Jorge (trad. y prólogo). Barcelona, Editorial Barcino, 2006, pág. 10; véase también CINGOLANI STEFANO, M.: *El somni d'una cultura. "Lo somni" de Bernat Metgé*, Barcelona, Quaderns Crema, 2002.

³¹⁴ Sobre este tema ver la obra de MITJÀ, Marina: "Procés contra els consellers domèstics i curials de Joan I, entre ells Bernat Metge", en *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, núm. 27, 1958, págs. 375-417.

³¹⁵ METGE 2006, pág. 18.

³¹⁶ BATTUTA, Ibn: *A través del Islam*. Fanjul, Serafin y Arbós, Federico (trad. del árabe, introducción y notas). Madrid, Alianza, 1981.

hasta China³¹⁷. Su viaje comienza el 2 de Rayab de 725 H. (13 de junio de 1325 d.C.), en dirección a La Meca, con el fin de cumplir la peregrinación preceptiva en el Islam. En 1353, de regreso en su tierra y a petición del sultán meriní Abu 'Inan (1329-1358)³¹⁸, Ibn Battuta dicta los recuerdos de sus viajes a un escritor granadino, Ibn Yuzayy³¹⁹, que embellece el texto con citas literarias de diversos autores.

La obra constituye una compilación de datos históricos, geográficos y costumbristas extraídos de los distintos países islámicos visitados, de donde puede obtenerse información diversa sobre el vestido, los tocados, el calzado y los ungüentos, prestando el autor gran atención a los paños y tejidos finos del Líbano, o las sedas chinas³²⁰. Las industrias manufactureras artesanales existentes en la época son también objeto de atención para Ibn Battuta³²¹. Entre los lugares descritos en el viaje, que comenzando el 13 de junio de 1325, iba a durar 23 años, aparece al-Ándalus³²², donde llega en 1350. En dicho año al-Ándalus se encontraba reducida a las actuales provincias de Málaga y Granada y a parte de las de Cádiz, Almería y Jaén, sometidas a la presión constante de los cristianos, bien corsarios en el mar, como señala el autor, bien mediante el asedio y toma de importantes plazas fuertes, como era por ejemplo Algeciras.

El manuscrito *Zahrat al-rawd fi taljis taqdir al-fard* (Libro de la flor del jardín, acerca del resumen de la evaluación de la obligación)³²³, es obra del almeriense Ibn Baq (fallecido en 1362). Son prácticamente inexistentes los datos sobre este autor, no

³¹⁷ El resultado es una "rihla" o relato de viaje, género aparecido en el siglo XII en Marruecos y al-Ándalus, caracterizado por describir viajes de peregrinación y formación (BATTUTA 1981, págs. 32 y ss.).

³¹⁸ Abu 'Inan sucedió a su padre Abu al-Hasan ibn Uthman como sultán de Marruecos, en 1348.

³¹⁹ Poeta, historiador y jurista, nacido en Granada en 1321 y fallecido en Fez el 25 de octubre de 1357; hijo del alfaquí granadino Abú-l-Qásim Muhammad Ibn Yuzzay al-Kalbi (1294-1340), autor del *Kitab al-Qawanin*, que veremos más adelante.

³²⁰ Es muy interesante observar lo coincidentes que son ciertos hábitos del atuendo de los musulmanes en los numerosos y diversos países visitados, como se verá en este trabajo al estudiar el indumento y el adorno de la mujer musulmana.

³²¹ Ibn Battuta nos habla sobre la fabricación del jabón en Líbano o el funcionamiento de las pesquerías de perlas en el Golfo, así como sobre la extracción de piedras preciosas, describiendo el tamaño y calidad de los rubíes y jacintos cingaleses, y del lapislázuli de las montañas de Badajsa, datos de gran utilidad para este trabajo, como se verá en los capítulos correspondientes.

³²² LÉVI-PROVENÇAL, E.: "Le voyage d'Ibn Battuta dans le royaume de Grenade (1350)", en *Melanges W. Marçais*, París, 1950, págs. 206-223; MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio: "Granadinos en la Rihla de Ibn Battuta. Apuntes biográficos", en *Al-Ándalus - Magreb*, II, 1994, págs. 203-221.

³²³ EL HOUR, Rachid: "La indumentaria de las mujeres andalusíes a través de *Zahrat al-rawd fi taljis taqdir al-fard* de Ibn Baq", en Manuela MARÍN (editora): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*, Estudios árabes e islámicos: Monografías. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 95-108.

obstante, gracias a un artículo publicado recientemente se sabe que su nombre completo era Abu l-Hasan 'Ali b. Muhammad b. Baq al-Andalusi al-Umawi³²⁴. Por dicho artículo conocemos asimismo que era natural de Almería y que falleció el 14 de agosto de 1362, aunque al no conocerse la fecha de su nacimiento es imposible saber su edad. De su obra se deduce que gozaba de una gran formación jurídica y que era un estrecho colaborador del cadí, dada su gran experiencia en monedas, pesos y medidas de la época y sus conocimientos del derecho islámico.

La obra está compuesta por diez capítulos que recogen temas y aspectos sociales y económicos de la Almería nazarí. De gran interés para el tema que nos ocupa es el capítulo VIII dedicado a la indumentaria femenina andalusí del siglo XIV. Dicha información es tratada desde un punto de vista notarial, al intentar determinar las obligaciones que el esposo adquiría para con su mujer en el momento del matrimonio e incluso después del divorcio si ésta se encontraba embarazada.

Kitab al-Qawanin (Cánones de las prescripciones legales y cuestiones de aplicación jurídica), obra de contenido jurídico del alfaquí granadino Abú-l-Qásim Muhammad Ibn Yuzzay al-Kalbi (1294-1340)³²⁵. El autor nació en el seno de una familia noble cuyo antepasado habría que situarlo entre los Kalbís de Damasco que llegaron en tiempos de la conquista³²⁶. Hombre polifacético, formó parte activa en la vida política e intelectual de Granada.

De los títulos que se conocen de este autor, la mayoría son obras de contenido religioso, pero entre ellas se encuentra el *Kitab al-Qawanin*³²⁷, de contenido jurídico, como se ha señalado anteriormente, cuyo interés radica en su apéndice denominado ***Kitab al-Yami***, compuesto por veinte capítulos de materia muy variada, entre los que se

³²⁴ EL HOUR 2001, pág. 96. El artículo al que se hace referencia es: A. 'A. AL-SAWIRI: "Tarayim magribiyya andalusiyya tunsar li-awwal marra", en *Da'wat al-Haqq*, n° 338, 1998, págs. 101-109, biografía n° 5.

³²⁵ Ibn Yuzayy, padre del autor de la "Rihla" o crónica de viajes de Ibn Battuta, como hemos visto anteriormente, murió en la batalla de Tarifa, como mártir del Islam.

³²⁶ SERRANO NIZA, Dolores: "Los Vestidos según la ley islámica: La Seda", en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, Año XXIX-1993, págs. 153-165.

³²⁷ Sobre su título completo (Qawanin al-Ahkam al-Sar 'iyya wa-massa'il al-furu'al-fiq-hiyya), y los distintos manuscritos véase la obra de ARCAS CAMPOY, M: "Un tratado de derecho comparado: el Kitab al-Qawanin de Ibn Yuzayy", en *Atti del XIII Congresso Dell'Unione Européenne D'arabisants et D'Islamisants*, Venezia, 1987-1988, pág. 52.

aborda el tema relativo al vestido musulmán, de gran transcendencia para este trabajo³²⁸. Dicho capítulo relativo al atuendo se divide en cuatro apartados, en los que expone los distintos aspectos de la indumentaria musulmana, desde el tejido de los vestidos hasta el uso del anillo de sello y el calzado³²⁹.

4.1.1.3. Obras científicas.

Las *Etimologías*, (*Etymologiae u Originum sive etymologiarum libri viginti*), a pesar de pertenecer a un tiempo muy anterior a las dos centurias que nos atañen, es fuente fundamental por servir de puente entre el mundo clásico, del que se alimenta, y el medieval. La gran obra de San Isidoro de Sevilla (nacido entre 550 y 570-636), es un compendio de conocimientos clasificado según temas generales³³⁰. De entre ellos son de gran interés para nuestra investigación el Libro IV: *De Medicina*, en su Capítulo 12. *De odoribus et unguentis*, ya que nos aporta datos muy interesantes en relación a los cosméticos y perfumes. Por otra parte, en su Libro XVI: *De lapidibus et metallis*³³¹, San Isidoro crea un auténtico lapidario, coincidente en muchas ocasiones con el *Lapidario* de Alfonso X, al que nos referiremos más tarde. Igualmente útil ha sido el Libro XIX: *De navibus, aedificiis et vestibis*, en su capítulo 30. *De ornamentis*; así como en el 31. *De ornamentis capitis feminarum*, y el 33. *De cingulis*.

En nuestro trabajo se ha utilizado la edición que parte, fundamentalmente, de un texto similar al que contiene el denominado códice Toledano, ahora conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Vitrina 13-3), al que se habían añadido ciertos ajustes basándose en el grupo denominado "familia hispánica", entre los que se encuentra el

³²⁸ ARCAS CAMPOY, M: "Un resumen de la Historia de Al-Ándalus del Alfaquí granadino Abu l-Qasim b. Yuzayy (siglo XIV)", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos*, XXXVI, 1987, pág. 158.

³²⁹ SERRANO NIZA 1993, págs. 157 y ss.

³³⁰ El Libro I trata sobre la Gramática y sus partes, el II de Retórica y Dialéctica, el III de Aritmética, Música, Geometría y Astronomía; el IV de Medicina; el V de Derecho y temas de cronología, el VI de las Sagradas Escrituras, Bibliotecas y Libros, Ciclos, Fiestas y Oficios; el VII de Dios, Ángeles, Santos Padres y jerarquías eclesiásticas, el VIII de la Iglesia, Sinagoga, Herejes, Filósofos y Poetas, y otras religiones, el IX de Lenguas y Designaciones de pueblos, Cargos y Relaciones; el X del origen de algunos nombres, el XI del Hombre y sus partes, y Monstruos y Defectos; el XII de los Animales, el XIII de los Elementos, Mares, Ríos y Diluvios, el XIV de Geografía, el XV de Ciudades, Construcciones rústicas y urbanas y Sistemas de Medida y Comunicación, el XVI de Mineralogía y Metales, y Pesos y Medidas, el XVII de Agricultura, el XVIII de Guerra, Espectáculos y Juegos, el XIX de Naves, Pesca, Oficios, Edificios y Vestidos, el XX de Comida, Bebida e Instrumentos y Ajuar doméstico y campesino.

³³¹ SAN ISIDORO: *Etimologías*, Oroz Reta, José y Arcos Casquero, Manuel A. (ed. bilingüe, texto latino, versión española y notas), Díaz y Díaz, Manuel C. (introd. general); 2 Tomos. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000., Tomo II, págs. 263-299.

manuscrito de El Escorial, T.II.24 (antes Q.II.24), procedente de medios mozárabes, posiblemente copiado en Toledo antes de la conquista de la ciudad en 1083³³².

*El Lapidario*³³³, salido del scriptorium de Alfonso X³³⁴ es un tratado médico y mágico sobre las propiedades de las piedras con relación a los astros que influyen en ellas. La obra, al estar dedicada al estudio de las piedras, en relación directa con la astrología y la alquimia, nos ofrece, como veremos más tarde, una importantísima información, en relación con el estudio de las diversas sustancias empleadas en la elaboración de ungüentos y pócimas empleados para embellecerse; así como en el de las distintas piedras utilizadas en la elaboración de joyas con poderes profilácticos o curativos³³⁵.

En el prólogo de la obra se indica que don Alfonso lo mandó traducir "*de lenguaje caldeo en árábigo*" y del árábigo al "*lenguaje castellano, para que los hombres lo entendiesen mejor y se supiesen de él más aprovechar*"³³⁶. El encargado de la traducción fue Yudah ben Mose ha Kohen³³⁷, que era un entendido en el arte de la astronomía y sabía y entendía el árábigo y el latín. Le ayuda en esta traducción Garcí Pérez, un clérigo que era también entendido en los saberes de astronomía. La traducción debió de concluirse en el año 1250, ya que en el prólogo de la obra se señala: "... y el libro fue acabado de trasladar el segundo año que el noble rey don Fernando ganó la ciudad de Sevilla"³³⁸, hecho acaecido en diciembre de 1248. No obstante y según señala Martín³³⁹, pudo ser traducido de nuevo, enmendado, añadido o reorganizado entre 1276

³³² ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo I, págs. 202-203.

³³³ Sería más correcto hablar de "lapidarios", ya que en realidad son dos conjuntos de obras que tienen en común el tema, considerado desde diferentes puntos de vista; el primero se compone de cuatro tratados, mientras que del segundo sólo se conserva el índice, por el que sabemos que este grupo comprendía once tratados (ALFONSO X, *Lapidario* 1997, pág. VIII; MONTROYA 2005, págs. 156 y ss.).

³³⁴ CHICO PICAZA, M^a Victoria: "El scriptorium de Alfonso X el Sabio", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 268-275.

³³⁵ Todo ello se estudiará detenidamente en los capítulos IV. Las joyas, y V. Cosméticos y perfumes.

³³⁶ Alfonso X, *Lapidario* 1997, pág. 11.

³³⁷ Yudah ben Mose ya es conocido antes del reinado de Alfonso X, ya que colabora en 1231 en una recensión latina del *Libro de la açafeha*. En 1243 entra al servicio del entonces infante heredero.

³³⁸ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, pág. 11.

³³⁹ MARTÍN, Georges: "Los intelectuales y la Corona: la obra histórica y literaria", en RODRÍGUEZ LLOPIS (dir.): *Alfonso X y su época*. Murcia, 2002, págs. 259-285. Ver también la obra de DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*. Madrid, Edilán, 1984.

y 1279. Por otra parte, Laura Fernández³⁴⁰, basándose en múltiples factores, ha actualizado esta fecha, que sitúa entre los años 1275-1276.

Esta obra alfonsí nos ha llegado a través de tres manuscritos; dos de ellos, del siglo XIII, se conservan en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con las signaturas h-I-15 y h-I-16; el tercero, del siglo XVI, es copia del primero escurialense y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, encuadrado con otro del *Libro del saber de Astronomía*, con la signatura L-3, que ha sido cambiada en Ms. 1197. Este trabajo se ha basado en el primer códice escurialense, con signatura h-I-15³⁴¹, que contiene los cuatro tratados o lapidarios que se conservan, de los once que anuncia el índice del manuscrito alfonsino conservado igualmente en El Escorial, (h-I-16), al que se ha hecho referencia más arriba. Se compone de 118 hojas de texto con miniaturas. Los cuatro tratados mencionados tienen como finalidad principal exponer las cualidades, beneficiosas o perjudiciales, que adquieren las piedras por la influencia que ejercen en ellas los signos del Zodíaco, y sus distintas fases, los planetas, las constelaciones y la posición de sus estrellas. Las descripciones se hacen de acuerdo a un orden fijo, con pequeñas variaciones; así, comienzan mencionando el grado a que corresponde la piedra, el significado de su nombre y en algunos casos, el que recibe en distintos idiomas, como son árabe, caldeo, castellano, egipcio, griego y latín. Después se indica la naturaleza de las piedras, que puede ser "caliente y seca", "fría y seca"; "caliente y húmeda" o "fría y húmeda". Seguidamente se enumeran las cualidades físicas de las piedras y los lugares donde pueden hallarse; posteriormente sus propiedades, tanto si son dañinas como beneficiosas y, por último se citan las estrellas de las constelaciones correspondientes que influyen en el aumento o disminución de dichas propiedades, así como su posición más adecuada para que éstas alcancen su mayor potencia.

El *Breviario de amor*, cuyas miniaturas estudiaremos más adelante³⁴², es una recopilación provenzal en 34.547 versos³⁴³, que trata sobre el amor humano y divino. El

³⁴⁰ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010, págs. 315-429.

³⁴¹ Se volverá sobre este códice más adelante, para el estudio de sus miniaturas, en el apartado dedicado a las fuentes iconográficas.

³⁴² Las miniaturas del *Breviario de amor* serán estudiadas en el apartado dedicado a la "miniatura", que forma parte del estudio de las "fuentes iconográficas".

³⁴³ MIRANDA 2007, págs. 316 y ss.

autor de la obra es el franciscano Matfré Ermengaut, de Béziers (o Armengol, traducción castellana de su nombre a partir de manuscritos catalanes)³⁴⁴, aunque son muy escasos los datos que tenemos sobre su persona. Sabemos que nació en Béziers, en la región de Languedoc, en el actual departamento de Hérault. Sobre la fecha de su nacimiento y muerte no hay certeza; no obstante, la primera se ha situado en 1250 y la segunda entre los años 1322 y 1323³⁴⁵.

El *Breviari d'Amor* se compuso entre 1288 y 1292, según se desprende del poema³⁴⁶. Está compuesto por varios tratados, entre los que se incluye un lapidario bajo el título: "*De la natura de las peyras e de lors vertutz*", comprendido entre los versos 5887 y 6012. Al comienzo del lapidario, a modo de introducción, el autor nos explica que, a pesar de que la tierra es fea, oscura y pesada en comparación con los otros elementos, que son ligeros, brillantes y claros, en la tierra y en el agua se pueden encontrar piedras preciosas de gran bondad, que por naturaleza poseen la gran virtud de curar enfermedades³⁴⁷. A continuación se describen trece piedras y sus virtudes mágicas³⁴⁸, que nos aportan datos de gran interés para esta investigación³⁴⁹. Al terminar dicho capítulo, el autor hace una revelación interesante al señalar su creencia de que los pecados de los usuarios pueden anular o borrar las virtudes y poderes otorgados a las piedras³⁵⁰.

Las copias que se conservan del *Breviari d'Amor*, a partir del original, comenzado en 1288, se fueron realizando durante un espacio de tiempo de 150 años.

³⁴⁴ GARCÍA DE LA FUENTE, A.: *El Breviari d'Amor de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1932, pág. 7.

³⁴⁵ MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos: *Iconografía del "Breviari d'Amor". Escorial, MS. S-I n° 3. Madrid, Biblioteca Nacional, MS. RES. 203*. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Medieval, bajo la dirección de Doña Ana Domínguez Rodríguez, Madrid, 2002, Volumen I, pág. 1.

³⁴⁶ *Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, Suivi de sa lettre a sa soeur*. AZAÏS, Gabriel (introducción y glosario). Béziers, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 1862, versos 13-20 y 21678 y ss.

³⁴⁷ *Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, Suivi de sa lettre a sa soeur*, versos 5887-5896. AZAÏS, Gabriel (introducción y glosario). Béziers, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 1862, Tome Premier, págs. 200-201.

³⁴⁸ *Le breviari d'amor* 1862, versos 5897-5901, págs. 200-201. Sobre el estudio iconográfico de las piedras véase: MIRANDA 2002, volumen I, págs. 472 y ss.

³⁴⁹ Este tratado ha sido de especial relevancia para el Capítulo IV de esta investigación, dedicado al estudio de las Joyas.

³⁵⁰ *Le breviari d'amor* 1862, versos 5992-6000, pág. 204.

Los primeros ejemplares son de principios del siglo XIV³⁵¹ y el más reciente, de la primera mitad del siglo XV³⁵². La zona donde aparecen se sitúa entre Toulouse y Valencia, desde Aragón hasta Aviñón³⁵³.

A partir del siglo XIII circuló por Occidente una rica literatura práctica dedicada a la salud de las mujeres que, generalmente en forma de recetario, ofrecía remedios para las dolencias femeninas, así como para el cuidado de la belleza. Entre dichas obras se encuentra *Flores del Tesoro de la Belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres*³⁵⁴. La obra constituye un importante compendio de cosméticos y fármacos de la Baja Edad Media, en la que su autor Manuel Dies de Calatayud nos ofrece datos de interés para conocer las costumbres privadas, al ser un libro destinado a las amas de casa, poniendo a su alcance conocimientos ancestrales de medicina popular y recetas heredadas de la antigüedad o traídas a Occidente por la medicina árabe, que ellas mismas podían producir en su propio hogar. La importancia de esta obra para la consecución de este trabajo, radica en la abundancia de datos y recetas que aporta, en relación a los cosméticos y tratamientos de belleza.

Este tratado procede del Convento de Santa Catalina, O.P., de Barcelona, actualmente conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona con la signatura nº 68³⁵⁵, folios 151 a 170. El autor, Manuel Dies de Calatayud (siglos XIV-XV), barón de

³⁵¹ Manuscrito conservado en Londres, British Museum, Royal ms. 19 C. I.; ca. 1320-1325, copiado en Toulouse.

³⁵² Manuscrito conservado en San Petersburgo, M.E. Saltykov-Shchedrin, Bos. Bibl., ms. esp. F. v. XIV. I (antiguo Ermitage 5, 3, 66); ca. 1320, realizado en Lérida.

³⁵³ Para conocer más datos sobre las distintas copias de la obra consultar: MIRANDA GARCÍA 2002, Volumen I, pág. 58.

³⁵⁴ DIES DE CALATAYUD, Manuel: *Flores del Tesoro de la Belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres*, Manuscrito nº 68 de la Biblioteca Universidad de Barcelona, folios 151-170; Vinyoles, Teresa Mª (intr.); Roma, Josefina (prólogo); Comas, Oriol (trad.); Olañeta, José J. de, (ed.). Barcelona, 1993. Véase también la tesis doctoral de SOLLER, Claudio da, "The beautiful woman in medieval Iberia: Rethoric, Cosmetics, and evolution". A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School University of Missouri-Columbia, in partial fulfillment of the requirement for the Degree Doctor of Philosophy, July 2005. (Tesis doctoral presentada en la Universidad de Missouri-Columbia, en julio de 2005), pág. 134-136.

³⁵⁵ El manuscrito 68 contiene, además de esta obra, unos fragmentos del *Libre dels Bons Amonestaments* de Fra Anselm Turmeda, el tratado *De tot lo cos de la Luna*, acompañado de representaciones gráficas del Zodíaco, los *Instituts del illustrissim princep del senyor en Ferrando, per la singular honor e devoció de la Assunció de la dulcissima Berge Maria, Mare de Deu, les quals son servadores a tots los pobles aportants nobleses de aquella*, el *Libre de totes maneres de potatges de menjar*, en el que aparece citada la autoría de mossén Manuel Dies, en el encabezamiento del primer índice del manuscrit: "*Aquest llibre, intitulat Flos de las medicines, ò receptes del tresor de Beutat fou compost per Manuel Dies Majordom del Rey Don Alfonso de Aragó*" (DIES DE CALATAYUD 1993, pág. 24).

Andilla, fue un escritor valenciano, que actuó como Mayordomo del rey Don Alfonso el Magnánimo, al que acompañó, en 1443, a la conquista de Nápoles.

Obra de gran interés para este trabajo es el *Libro de Amor de mujeres* (*Sefer ahabat nasim*)³⁵⁶, compilación hebrea de saberes sobre el cuidado de la salud y la belleza del cuerpo femenino³⁵⁷, compuesta en forma de recetario, con un carácter práctico. La única copia conocida de esta compilación forma parte de un códice que se conserva en la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia, y lleva por doble título *Libro de amor de mujeres y Libro del régimen de las mujeres*, el primero citado en el "incipit" y otra vez en uno de los primeros folios del manuscrito, y el segundo en el colofón³⁵⁸.

Aunque no se conoce la autoría ni la fecha en que fue realizada la obra, Carmen Caballero Navas señala que fue escrita no antes de la mitad del siglo XIII en territorios de Cataluña o Provenza, basándose en referencias geográficas, así como en el carácter de algunas de las fuentes y las características lingüísticas³⁵⁹. Dicha autora toma como referencias dos alusiones en el texto de la obra a los "sabios de Roses", existiendo la posibilidad de que se esté haciendo referencia a la localidad catalana situada en la costa de Girona y a los sabios judíos relacionados con su escuela cabalística, a los que atribuye unas fórmulas mágicas amorosas en las que se utilizan términos extraídos de la cábala, relacionados con las escuelas de Girona y Provenza³⁶⁰:

³⁵⁶ *Libro de Amor de mujeres. Una compilación hebrea de saberes sobre el cuidado de la salud y la belleza del cuerpo femenino*, CABALLERO NAVAS, Carmen (traducción e índices), Universidad de Granada, 2003.

³⁵⁷ La edición hebrea de la obra y un análisis más extenso y completo de la compilación en: CABALLERO NAVAS, Carmen: *Las mujeres en la medicina hebrea medieval. El "Libro de amor de mujeres", o el "Libro del régimen de las mujeres". Edición, traducción y estudio*; tesis doctoral, Universidad de Granada, 2000 y *Sefer ahavat nashim. The book of Women's Love and Jewish Medieval Medical Literature on Women*, London, Kegan Paul Limited, 2003.

³⁵⁸ Ms. Florencia, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 44.22/7, fols. 94r-94v, 66r-80v y 54r-58r. Microfilm núm. 17845, del Instituto de Manuscritos Hebreos Microfilmados de la Biblioteca Nacional de Israel, Universidad Hebrea de Jerusalén.

³⁵⁹ CABALLERO NAVAS, Carmen: "La salud femenina: un saber compartido en la Edad Media", en *III Jornadas sobre Cultura judía y Asamblea de la Asociación Española de Estudios Hebreos y Judíos - AEEHJ*, Segovia, del 2 al 4 de junio de 2005. Accesible a través el Anuario Online de la Asociación Española de Estudios Hebreos y Judíos: www.aeehj.org.

³⁶⁰ La escuela cabalística de Provenza tiene su auge a partir del siglo XII, y la de Girona en el siglo XIII (FELIU, Eduard (traducción): *Lletra santa concernent l'ajustament carnal de marit i muller. Atribuïda a mestre Mossé de Girona*. Barcelona, ediciones Columna, 1986; SCHOLEM, Gerschom: *Desarrollo histórico e ideas básicas de la cábala*. Barcelona, ediciones Riopiedras, 1994).

*"... También dijeron los sabios de Roses que, incluso, sólo con que la mujer huela la manzana, será amado el hombre que se la dio con un amor apasionado."*³⁶¹

*"Y ahora voy a escribir las fórmulas de amor de los sabios de Roses..."*³⁶²

Otra referencia tomada del texto atribuye a R. Nahman la autoría de un cuadro mágico para facilitar el parto difícil. Si el compilador se refiere con este nombre a Moseh ben Nahman o Nahmánides (1194 - ca. 1270), famoso cabalista relacionado con Girona, además de establecer una relación con la escuela cabalística catalana, está situando la redacción de la obra en la segunda mitad del siglo XIII :

*" Para la complicación (del parto): toma un tiesto modelado, que no haya llevado agua... Según el rabino R. Nahman, estas son las fórmulas: ..."*³⁶³

4.1.2. Fuentes iconográficas.

Puntal esencial para la realización de este trabajo es el arte figurativo conservado, ya que durante el período cronológico que nos ocupa, la recuperación de la realidad que le caracteriza hizo esencial la incorporación de una minuciosidad y detallismo muy característicos que facilitan datos explícitos que complementan las fuentes escritas. Esta necesidad de narración se produce en todas las artes plásticas, generalizándose en la imaginería y la escultura funeraria ya desde el siglo XII. Lo mismo ocurre con la pintura mueble, ya sea en los frontales de altar , en los retablos primitivos en forma de tríptico o en los grandes conjuntos de tablas³⁶⁴.

Por otra parte, dado que el atuendo que aparece reflejado en las fuentes iconográficas aun referido a personajes cronológicamente muy heterogéneos se basa en el criterio anacrónico, el artista, ya sea pintor o escultor los viste a la manera de su tiempo, convirtiéndolos en un referente fundamental para este estudio.

³⁶¹ CABALLERO NAVAS 2003 b, pág. 35.

³⁶² Ibidem, pág. 36.

³⁶³ Ibidem, pág. 85.

³⁶⁴ CATÁLOGO de la Exposición: *Nájera legado medieval. La Rioja tierra abierta*, Logroño, 2005, págs. 67 y ss.

No obstante en ocasiones las representaciones no nos muestran todo lo que sería deseable; así, por ejemplo resulta de especial complejidad el estudio del calzado femenino a través de las imágenes, ya que la vestimenta cubre generalmente la totalidad de los pies, mostrando, en el mejor de los casos sólo la punta del zapato. La pintura, y muy especialmente la miniatura, es de gran ayuda por aportar información cromática más fiable que en otros soportes en los que los colores han sufrido mayores variaciones, como sucede en la pintura mural o sobre tabla. Para el estudio del vestido y los tocados resulta muy útil la obra plástica, pues aunque a veces se encuentra muy deteriorada, tiene la ventaja de ofrecernos las tres dimensiones, de forma que puede discernirse la forma de las prendas en cuestión, con mayor detalle.

Finalmente debe señalarse que el catálogo de fuentes iconográficas que se presenta a continuación, no pretende ser una relación exhaustiva de obras de arte de los siglos XIII y XIV, especialmente destacables por su calidad artística, sino una relación muy completa de aquellas que han sido relevantes por sus aportaciones para el tema que nos ocupa.

4.1.2.1. Pintura.

Debemos aceptar el hecho de que no nos ha llegado toda la gran cantidad de pintura gótica de la que tenemos noticia documental. En muchas ocasiones ello es debido al deterioro causado por el tiempo o la climatología, aunque, en la mayoría de los casos, la destrucción de muchas obras ha sido provocada por el hombre, a causa del cambio de gusto a lo largo de los siglos³⁶⁵. Así, ya desde el Concilio de Trento hasta los tiempos del arte barroco y, muy especialmente, el siglo XVIII, fueron momentos en los que las pinturas al fresco fueron encaladas y los retablos sustituidos por otros barrocos, ocasionándose de este modo pérdidas irreparables. No obstante, la pintura gótica que nos ha llegado tiene un marcado interés, ya que en en aquel tiempo al arte monástico le sustituye un arte laico, en el que el artista contrata con unos clientes, bien eclesiásticos o civiles, que piden ser representados como donantes en oración, ante la efigie religiosa

³⁶⁵ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo I, pág. 32.

de su vocación, mostrando sus mejores galas en el vestir, peinar y calzar, hecho de gran importancia para nuestra investigación.

4.1.2.1.1. Miniatura.

La miniatura ha sido una fuente vital en el desarrollo de este trabajo, por su especial suntuosidad debido a su carácter más elitista y más renovador que el de otros soportes³⁶⁶. Por otra parte, los cambios que se produjeron en las formas artísticas durante las primeras décadas del siglo XIII, mencionadas anteriormente, no afectaron a la miniatura hispana, que siguió estando influida por las formas románicas, que se mantendrían hasta casi la mitad de la centuria, debido a la vigencia de los talleres de iluminación algo arcaizantes, localizados en catedrales y monasterios. Pero, en la segunda mitad del siglo XIII, y más concretamente durante el reinado de Alfonso X (1252-1284), la miniatura se renueva estilísticamente, siendo las obras de dicho monarca sin duda los códices más importantes de la época.

- *Cantigas de Santa María*. Esta obra, una de las más importantes salidas del scriptorium de Alfonso X, es de gran trascendencia para nuestro trabajo, ya que el realismo de sus miniaturas, en las que quedan plasmadas las distintas clases sociales, nos aporta importantes datos sobre la vida cotidiana en la Castilla del siglo XIII³⁶⁷.

Se conserva en cuatro Códices; tres de ellos con miniaturas. El primero, denominado "Código Rico"³⁶⁸, por el gran número y la exquisitez de sus ilustraciones,

³⁶⁶ En este apartado dedicado a la miniatura no se incluirán imágenes, dada la abundancia de ilustraciones comprendidas en los manuscritos reseñados.

³⁶⁷ MONTOYA 2005, págs. 163 y ss.

³⁶⁸ GUERRERO LOVILLO, J.: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949, págs. 19 y ss; LÓPEZ SERRANO, Matilde (estudio preliminar): *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, editorial Patrimonio Nacional, 1974; MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, págs. 21-23; CHICO PICAZA, M^a Victoria: *Composición Pictórica en la miniatura del Código Rico de las Cantigas de Santa María*, Madrid, Ed. U.C.M., 1987; LÓPEZ SERRANO, Matilde: "Descripción e historia, con breve referencia a los demás códices de las Cantigas", en: ALFONSO X: *Cantigas de Santa María*. Ed. facsímil del Ms. T.I.1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Madrid, Edilán, 1979, Volumen complementario, pág. 22; CHICO PICAZA, María Victoria: "La visión de "sones" y "trobas" composición pictórica y estilo en la miniatura del Código Rico", en Fernández Fernández, Laura y Ruiz Souza, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Código Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, volumen II, págs. 409-443; GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: "Pintura monumental en tiempos del Código Rico de las Cantigas de Santa María", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y RUIZ SOUZA 2011, volumen II, pág. 375-408; RUIZ GARCÍA, Elisa y FERNÁNDEZ

se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, con la signatura T.I.1. Comprende el Códice dos miniaturas con las figuras del rey y sus colaboradores, más 1.262, comprendidas en 212 páginas, una de ellas dividida en ocho compartimientos (Cantiga I), y las demás en seis, que contienen las diversas escenas de cada cantiga. El segundo ejemplar, considerado como continuación del códice escurialense T.I.1., es conocido como el "Códice de Florencia"³⁶⁹, por conservarse en dicho lugar; el códice perteneció en un principio a la Biblioteca Palatina de Florencia, de donde, por donación ducal, en 1771, pasó a la Biblioteca Magliabechiana y de ésta a la Biblioteca Nacional de Florencia, donde se conserva actualmente bajo la signatura II, 1, 213; éste es un manuscrito inconcluso, ya que algunas de sus miniaturas están sin terminar y carece de notación musical. El tercero, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, con la signatura B.j.2, o "Códice de los Músicos", es la versión más completa del cancionero alfonsí, compuesto por 361 folios. Ninguno de los mencionados códices está fechado, por lo que hay que basarse en distintas referencias históricas incluidas en los poemas, para situar la redacción de Cantigas de los Códices Escorial T.I.1 y de Florencia, a partir de 1272 y hasta 1278, por lo que el proceso de iluminación de dichos códices no pudo producirse en el mejor de los casos antes de estas fechas³⁷⁰. El Códice Rico de el Monasterio de El Escorial, como primer volumen de las Cantigas Historiadas sería el primero en todos los aspectos, y el de Florencia le seguiría inmediatamente como segundo volumen, de forma que estaría solamente comenzado cuando se produjo la muerte del rey y la disolución de su grupo de trabajo. En cuanto al Códice de los Músicos, teniendo en cuenta que los poemas históricos anteriormente citados vuelven a incluirse en su casi totalidad, se considera que la elaboración de sus miniaturas se debió efectuar entre 1272-78 y 1283, año que se considera como el de su terminación³⁷¹.

FERNÁNDEZ, Laura: "Quasi liber et pictura. Estudio codicológico del Ms. T-I-1 de la RBME", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y RUIZ SOUZA 2011, volumen II, págs. 107-143.

³⁶⁹ CHICO PICAZA, M^a Victoria: "La ilustración del Códice de Florencia", en *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*. Madrid, Edilán, 1991, págs. 125-143; GARCÍA CUADRADO, Amparo: *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

³⁷⁰ CHICO PICAZA, María Victoria: "Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión", en *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. Homenaje al Profesor Doctor Don José M^a de Azcárate, Madrid, Ed. Complutense, 1994, págs. 569-575; "El estilo pictórico alfonsí", en Catálogo de la exposición: *Alfonso X el Sabio*, celebrada en la Sala de Exposiciones San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009 - 31 enero 2010, págs. 246 y ss.

³⁷¹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Manuscritos y fuentes musicales en España*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1980, pág. 113.

- ***Libro de Ajedrez, Dados y Tablas***. Se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con la signatura T.I.6. Manuscrito que aparece fechado en 1283 y localizado en la ciudad de Sevilla, en sus últimas páginas³⁷². Esta obra muestra, aparte del ajedrez corriente que ocupa la mitad del manuscrito, otros ajedreces, entre los que se encuentran el "Gran Ajedrez", o el "Ajedrez de las diez casas"; trata asimismo sobre los juegos de dados, así como el denominado "alquerque de doce". También comprende un "tablero de los escaques e de las tablas, que se juega por astronomía". El manuscrito, que se encuentra completo, consta de 97 folios; y está ilustrado con 152 miniaturas. En tres de dichas ilustraciones aparece representado el Rey don Alfonso X; en una de ellas se encuentra entre sus colaboradores dirigiendo la elaboración de los tratados de ajedrez, dados y tablas³⁷³; otra nos muestra el escritorio real³⁷⁴, y tres nos ilustran sobre la fabricación de tableros y figuras de ajedrez, dados y tablas³⁷⁵; otras dos miniaturas nos enseñan los orígenes orientales de dichos juegos³⁷⁶; el resto de las ilustraciones nos ofrecen información sobre los distintos juegos. De las referidas miniaturas, la mayoría ocupan sólo la cabecera de la página, pero hay diez que llenan la página entera y cinco casi toda la página. Lo verdaderamente importante para nuestra investigación son las numerosas figuras humanas que aparecen reflejadas junto a los tableros, que representan a las distintas etnias y clases sociales de la época; así aparecen reyes, caballeros, damas, clérigos, burgueses, tahures, musulmanes y judíos; personajes que probablemente se moverían por las calles de Sevilla, a cuyo puerto llegaban barcos de todo el mundo. Del estudio de dichas miniaturas ha sido posible extraer abundantes detalles sobre el traje, el calzado, las joyas y los tocados, especialmente los de influencia oriental, tan escasamente representados en las miniaturas de los talleres europeos de estos momentos. También ha aportado importante información sobre el maquillaje, tanto femenino como masculino.

- ***El Lapidario***, Códice h-I-15, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, al que ya se ha hecho referencia anteriormente al estudiar las fuentes

³⁷² CHICO PICAZA, M^a Victoria: "El Libro de Ajedrez, Dados y Tablas", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 272-273; MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 18.

³⁷³ Folios 1 r, 65 r y 72 r.

³⁷⁴ Folio 1 v.

³⁷⁵ folios 3 r, 65 v t 73 r.

³⁷⁶ Folios 2 r y 2 v.

escritas, contiene cuatro tratados o lapidarios diferentes. Hasta ahora se había considerado la fecha de ejecución de sus miniaturas muy escalonada, a lo largo del reinado del monarca existiendo según la profesora Domínguez³⁷⁷ una marcada diferencia cronológica para el conjunto de las miniaturas que lo ilustran: las primeras corresponderían a los años 1255-60 y las más tardías a los últimos años del scriptorium alfonsí hacia 1283. Por otra parte, la doctora Fernández Fernández³⁷⁸ ha propuesto recientemente una cronología mas restringida entre los años 1275 y 1276, basándose en la aparición de *drôleries*³⁷⁹, que obligatoriamente conducen a la década de los 70 y la definición de la imagen del rey en la inicial de apertura, que la autora relaciona con la ausencia del rey de la corte y la consecuente falta de supervisión regia para su realización, así como a la ausencia de un modelo previo.

El *Lapidario* se ilustra con más de 600 miniaturas. La primera se encuentra al comienzo del texto y representa a un maestro sentado en un escaño, con un libro entre las manos, enseñando a un auditorio repleto de personajes, cuyos tocados y peinados son propios de personajes orientales. Encabezando la tabla del manuscrito, en el interior de la inicial, aparece el monarca recibiendo el Códice. Además de las anteriores, el códice contiene numerosas ilustraciones, de las cuales 303 determinan la constelación y estrella bajo cuyo influjo está la piedra. Dentro de las capitales con que se encabeza el capítulo correspondiente a cada piedra, hay 305 escenas que figuran la forma en que las piedras fueron halladas³⁸⁰

- *Crónica Troyana*, códice miniado salido del scriptorium de Alfonso XI, al que ya se ha hecho referencia anteriormente al estudiar las fuentes literarias. Se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. H.I.6. Como ya se señaló anteriormente, la obra se terminó de copiar, por encargo del monarca, el 31 de diciembre de 1350³⁸¹, nueve meses tras su muerte, acaecida el 26 de marzo del mismo

³⁷⁷ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *Las miniaturas del Lapidario*, ed. facsímil del Primer Lapidario de Alfonso X el Sabio, Madrid, Edilán, 1982; *Astrología y Arte en el "Lapidario" de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Edilán, 1984.

³⁷⁸ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010, pág. 644.

³⁷⁹ Sobre este tema véase: CHICO PICAZA, M^a Victoria: "La decoración marginal en *El Lapidario* de Alfonso X el Sabio (Escorial, Ms. h.I.15)", en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 151, 2002, págs. 2-13.

³⁸⁰ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, págs. 20-21; MONTOLYA 2005, págs. 156-157.

³⁸¹ GARCÍA MORENCOS, Pilar: *Crónica Troyana*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1976, pág. 21.

año, según palabras del copista, Nicolás González, reflejadas en el fol. 183r. del mencionado manuscrito.

Las 70 miniaturas que ilustran el texto, unas a página entera y otras más reducidas, están muy deterioradas, aunque en ellas se refleja el mundo cortesano de la época y dentro del mismo, sofisticadas damas que se visten y adornan a la moda del siglo XIV. Entre los colores utilizados destacan los blancos de las velas de los barcos, el oro que corona sus palacios y murallas, los verdes de sus campos y sus árboles, los pardos de sus tierras, el bermellón de los ricos atuendos de sus personajes, el violáceo de las vistosas gualdrapas de los caballos; predominando, sobre todo, la gama de los azules, más intensos en sus cielos y más verdosos en sus mares³⁸². Las mencionadas miniaturas que adornan el manuscrito, según señala Domínguez Bordona, son obra de Nicolás González, calígrafo y miniaturista, según afirmación propia en uno de sus manuscritos del Ordenamiento de Alcalá:

*"Yo Nicolás González, escrivano del rey lo escribí e iluminé"*³⁸³

De dicha afirmación Domínguez Bordona deduce que *"el estilo de las miniaturas de las varias copias del Ordenamiento autoriza para atribuir a Nicolás González las que ... enriquecen la Crónica Troyana"*, ya que el ejemplo de dicho artista, calígrafo y miniaturista, unido al testimonio documental, inducen a pensar que ambas actividades solían ir unidas en una misma persona³⁸⁴. Las miniaturas de este manuscrito son sin duda la mejor obra de Nicolás González, continuador de la escuela miniaturista de Alfonso X, como puede apreciarse en la gran semejanza con las que ilustraciones las *Cantigas*³⁸⁵

- *Breviario de amor*, obra referida anteriormente³⁸⁶, está iluminado con miniaturas de gran utilidad para este trabajo. Se conservan quince manuscritos con ilustraciones³⁸⁷,

³⁸² Ibidem, pág. 22.

³⁸³ GARCÍA MORENCOS 1976, pág. 22; DOMÍNGUEZ BORDONA 1956; MONTROYA 2005, pág. 200.

³⁸⁴ DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII, XIV*, Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1956, pág. 60.

³⁸⁵ GARCÍA MORENCOS 1976, pág. 23.

³⁸⁶ Esta obra ya se analizó en el apartado dedicado a las "obras científicas", incluido dentro de las "fuentes escritas".

que presentan en general una notable coincidencia de criterios en el aspecto iconográfico, por lo que Rodríguez Barral³⁸⁸ ha visto una probable participación del propio Ermengaud en el diseño del programa que guió la ilustración del original y que luego se aplicó con pequeñas variaciones a las copias posteriores. Entre ellos, cabe destacar el manuscrito conservado en San Petersburgo, M.E. Saltykov Shchedrin, Gos. Bibl., Ms. esp. F. v. XIV. I (antiguo Ermitage 5, 3, 66), escrito en provenzal y copiado, según consta en el colofón, en 1320 en la ciudad de Lérida³⁸⁹. No obstante, los que han sido utilizados fundamentalmente en esta investigación son dos, el primero, ejecutado en Toulouse hacia mediados del siglo XIV, y conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con signatura S.I. n° 3, que perteneció a la Biblioteca del Conde Duque de Olivares. Este manuscrito cuenta con más de 200 miniaturas y un gran número de orlas, capitales y adornos iluminados. El estilo de las miniaturas corresponde a lo que J. Yarza denomina³⁹⁰ "gótico lineal avanzado", no obstante, a diferencia del manuscrito S.I. n° 3 escurialense hay una mayor preocupación por ubicar la escena por medio de paisajes y de elementos arquitectónicos³⁹¹. Miranda García³⁹² destaca las escasas ilustraciones en las que se refleja un paisaje o la ubicación precisa donde tiene lugar la escena. Las letras capitales y las orlas se adornan con monstruos y plantas. Los colores empleados son el carmín, anaranjado, azul ultramar, sepia, verde, violeta, negro, amarillo y muy escasamente oro.

El segundo, copia más moderna, realizada hacia finales del siglo XIV³⁹³ o comienzos de la siguiente centuria, y copiado posiblemente en Lleida, se conserva en la

³⁸⁷ MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos: "Los manuscritos con pinturas del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud de Béziers. Un estado de la cuestión", en YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, Nausícaä, 2007, pág. 324.

³⁸⁸ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, pág. 38 y ss.

³⁸⁹ Ibidem, pág. 38; ESCANDELL PROUST, Isabel: "Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336)", en YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, Nausícaä, 2007, pág. 133.

³⁹⁰ YARZA LUACES: *La Edad Media*, Madrid, 1982, págs. 326-327.

³⁹¹ MIRANDA GARCÍA 2002, pág. 66

³⁹² Ibidem, pág. 62.

³⁹³ DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid, 1933; *Miniatura*, Madrid, 1962, Volumen 18 del *Ars Hispaniae*, pág. 143; SORIANO, Mª Esperanza: "Un códice de la Biblioteca Nacional *Breviario de amor*", en *Archivo Español de Arte*, abril-junio, XXVII (106), 1954, pág. 113; BOHIGAS, P.: *La ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período gótico y Renacimiento*, Barcelona, 1965, vol. I, págs. 79-80 y 84; MIRANDA GARCÍA, C: "Actualidad del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud de Béziers en el debate astrológico del Trescientos. El caso del manuscrito res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLIV, 1993-1994, págs. 101-117; MIRANDA GARCÍA, C: "La idea de la

Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura Res. 203. Hay 14 ilustraciones a toda página y 183 ilustraciones de menor tamaño. Aunque sus miniaturas son en grisalla, muy excepcionalmente aparece en ellas el verde, para algunos elementos vegetales, el naranja y morado y en algunas ocasiones el rojo, como si se quisiera sustituir con él al dorado³⁹⁴.

- *Castigos y documentos del Rey Don Sancho IV El Bravo, rey de Castilla.*

Obra capital del rey don Sancho IV y también la más personal de las que patrocinó este monarca³⁹⁵. Esta obra forma parte de la tradición literaria de los espejos de príncipes, de las obras que tienen como principal objetivo la educación del príncipe, y de las obras sapienciales. Contiene además toda una colección de "*exempla*", de los que se pretende extraer un castigo o una lección moral y política. En relación al hecho de que el autor o autores de esta obra sean clérigos, Lida de Malkiel sostenía que la tutela de los dominicos "*es evidente en el contenido de obras como los Castigos e documentos del rey don Sancho*"³⁹⁶; opinión que compartía R. Beltrán, al señalar que los "*sabios científicos*" que se citan en el prólogo de la obra, no son más que "*prelados al servicio del rey*"³⁹⁷.

Como sucede con las obras medievales, los *Castigos de Sancho IV* cuenta con diversos manuscritos con grandes diferencias entre cada uno de ellos. De esta obra existen siete copias manuscritas y algunos fragmentos de otra copia que ha desaparecido. Concretamente, en este trabajo nos hemos apoyado en el Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura Mss. 3995³⁹⁸, que consta de 82 folios, siendo el único de los tres códices que está ornamentado con una veintena de miniaturas³⁹⁹. En cuanto a la fecha de realización, el texto original de la

divinidad a través de dos manuscritos del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud de Béziers (Escorial, ms. S. I n.3, Madrid Biblioteca Nacional, ms. Res. 203)", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 78, 1994, págs. 267-292; ESCANDELL 207, págs. 133 y ss.

³⁹⁴ MIRANDA GARCIA 2002, pág. 66.

³⁹⁵ BIZZARRI, Hugo Oscar: "Etapas de transmisión y recepción de los Castigos e documentos del rey don Sancho IV", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, 26 de agosto de 1995, pág. 84.

³⁹⁶ MALKIEL, Lida de: *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires, Eudeba, 1966, pág. 93.

³⁹⁷ BELTRÁN, R.: "El valor del consejo en los Castigos e Documentos del rey don Sancho", en ALVAR, C. y LUCÍA MEGÍAS, J.M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pág. 117.

³⁹⁸ La Biblioteca Nacional de Madrid dispone de un microfilm de dicha obra: Mss. micro. 10107.

³⁹⁹ MONTOYA, 2005, pág. 206.

obra debió de escribirse en 1292, ya que en el prólogo el rey don Sancho asevera que compone su texto en el año en que ganó Tarifa (1292), aunque en el colofón se cita el año 1293⁴⁰⁰; sin embargo, al final del códice 3995 de la Biblioteca Nacional de Madrid se lee que el rey don Sancho concluyó la obra en 1391 (1353)⁴⁰¹. Según opinión de Weaver⁴⁰², este manuscrito sería una copia fechada entre finales del siglo XIV o comienzos de la siguiente centuria, de un original sanchino. Fernando Gutierrez Baños se muestra contrario a la hipótesis de Weaver y señala que no es posible afirmar por el momento que las miniaturas del manuscrito 3995 se remontan a un hipotético original sanchino⁴⁰³.

- *Hadith Bayad wa Riyad*, es obra anónima cuya narración se sitúa en el norte de Mesopotamia; el protagonista, un mercader llamado Bayad es el enamorado de una criada del poderoso chambelán al-Hayib, de nombre Riyad. El problema se plantea al estar el chambelán también interesado por la misma joven, por lo que Bayad busca la ayuda de una anciana, a modo de "Celestina", quien juega un relevante papel en la historia, llevando mensajes de un enamorado al otro y arreglando citas entre ambos.

Se trata del único manuscrito iluminado que existe de la España musulmana de principios del siglo XIII⁴⁰⁴, de ahí su gran importancia para el desarrollo de esta investigación en cuanto al estudio del atuendo musulmán. Se conserva en la Biblioteca Vaticana, con la signatura Vat.ar.368, a donde llegó, después de 1535, tras el saco de Túnez en dicha fecha. Hecho asimismo excepcional son las ilustraciones de tipo profano que decoran sus páginas; así, las catorce miniaturas que se conservan nos cuentan la historia de amor que se desarrolla en palacios y jardines de la aristocracia, lugares de gran trascendencia en la cultura andalusí, así como la representación de un "hortus", con hierba y árboles frutales característicos de los jardines de al-Ándalus. Aunque no está

⁴⁰⁰ BIZZARRI, Hugo Oscar (editor): *Castigos del rey don Sancho IV*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2001; BIZZARRI 1995, págs. 84-91.

⁴⁰¹ RIVERA GARCIA, Antonio: *Los castigos y documentos del rey don Sancho IV*. Murcia, 2005. Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico, pág. 6: <http://saavedrafajardo.um.es/WEBarchivos/NOTAS/RES0093.pdf>. (última consulta: junio 2011).

⁴⁰² WEAVER, Billy R.: "The date of Castigos e documentos para vivir", en *Studies in Honor of Llooyd A. Kasten*, Madison, 1975, págs. 289-300.

⁴⁰³ GUTIERREZ BAÑOS, F.: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, Junta de Castilla y León, 2003, pág. 206-207.

⁴⁰⁴ ROXBURGH, David J.: "Los libros árabes y el scriptorium de Alfonso X", en Catálogo de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. Murcia, 27 octubre 2009 - 31 enero 2010, págs. 258-281; MOMPLET 2008, pág. 294.

documentado, el arte de sus ilustraciones ha sido puesto en relación con los intercambios plásticos de territorios musulmanes, entre Oriente y Occidente. Según señala Robinson⁴⁰⁵, es una creación de un taller de un centro periférico de al-Ándalus, los terceros reinos de Taifas, originados tras la batalla de las Navas de Tolosa (1212), relacionados con el mundo cristiano.

- **Las Haggadot.** Dentro de las obras iluminadas hebreas que nos han sido de utilidad para conocer y estudiar los distintos elementos del atuendo de las sefardíes, son destacables las de tipo religioso, y en especial, por su riqueza ornamental, los denominados "haggadá" (plural: "haggadot")⁴⁰⁶, es decir el libro para la conmemoración doméstica de la Pascua judía⁴⁰⁷, cuyo origen entronca con las celebraciones de los pastores nómadas, si bien, con el paso del tiempo, vino a conmemorar las siete plagas que cayeron sobre Egipto y la narración del éxodo del pueblo judío, tras su liberación del yugo del faraón⁴⁰⁸. Estos hechos se recuerdan en el *séder* o comida ritual, en que la mesa se adorna ricamente, colocándose frente a la cabecera el plato de *Pesaj* con los alimentos que representan las penalidades padecidas por los hebreos en su marcha hacia la tierra prometida. Tanto la narración de los acontecimientos, como el libro que los contienen se nombran con el término "haggadá".

Los manuscritos hebreos iluminados procedentes de la Península Ibérica son muy abundantes y la calidad de sus miniaturas excepcional. Es importante destacar que, a excepción de la denominada *Haggadá Hispano Morisca*, realizada en Castilla, todos

⁴⁰⁵ ROBINSON, Cynthia: "El manuscrito de Bayad Wa Riyad y las relaciones con las distintas culturas mediterráneas, cristianas e islámicas en la Península Ibérica", en *El legado de al-Ándalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, 2007, págs. 161-201. Véase también ROBINSON, Cynthia.: "Love localized and Science from Afar. Arab Painting, Iberian Courtly Culture, and the Hadith Bayad wa Riyad (Vat. Ar. Ris. 368)", en CONTADINI, Anna (edited by): *Arab Painting. Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV, 2007, págs. 103-116.

⁴⁰⁶ GALVÁN FREILE, Fernando: "Manuscritos iluminados en Sefarad durante los siglos del medievo", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 309-319; NARKISS, Bezalel. : "Manuscritos iluminados hispanohebreos", en Catálogo de la Exposición *La vida judía en Sefarad*. Toledo, Sinagoga del Tránsito, noviembre, 1991- enero, 1992, págs. 169-197. Véase también la obra de METZGER, M.: *La Haggadah enluminée (XXXè au XVIè siècle)*, Leiden, E. J. Brill, 1973; KOGMAN-APPEL, Katrin: "La iluminación de libros hebreos en la Iberia bajomedieval", en CATÁLOGO de la exposición: *Biblias de Sefarad: Las vidas cruzadas del texto y sus lectores*. ALFONSO, Esperanza et al. (eds.). Celebrada en Madrid, Biblioteca Nacional del 27 de febrero al 13 de mayo de 2012, págs. 87-123.

⁴⁰⁷ El origen de la Pascua judía, entre el 15 y el 22 del mes de "nisan" (marzo o abril), entronca con las celebraciones de los pastores nómadas, si bien, con el transcurso del tiempo, vino a conmemorar las siete plagas que cayeron sobre Egipto y la liberación del yugo del faraón.

⁴⁰⁸ *Éxodo*, 12, 18.

ellos proceden de la Corona de Aragón, que contaba con comunidades hebreas de gran importancia⁴⁰⁹. En las haggadot de origen sefardí, a diferencia de las hahgadot germánicas que se caracterizan por las ilustraciones marginales colocadas junto al texto, estas son muy escasas⁴¹⁰, consistiendo la gran mayoría de ellas en miniaturas a toda página que, a modo de prólogo miniado, y normalmente en cuadernos independientes, preceden al texto de la Haggadá. Dicho preámbulo iluminado contiene escenas relativas al segundo libro de la *Torá*, el *Éxodo*, aunque en ciertas ocasiones dicho ciclo puede ser más amplio, abarcando hechos narrados en otros libros del *Pentateuco*. Estas decoraciones bíblicas suelen ir acompañadas por otras de carácter ritual, esencialmente de índole instructiva referentes a la preparación y celebración del *Pésaj*. A esta primera parte le sigue el texto hagádico propiamente dicho, escasamente decorado, seguido de una tercera, y última parte, que contiene una colección de *piyutim*⁴¹¹, que raramente incluyen decoración.

Entre dichos manuscritos hay que destacar la *Haggadá Dorada*⁴¹², que recibe este nombre precisamente por los fondos dorados de sus 56 miniaturas. Fue elaborada en Barcelona entre los años 1320-1330, para el uso personal de una rica familia judía, se conserva actualmente en Londres, The British Library, Ms. add. 27210⁴¹³, quien lo compró en 1865, como parte de la colección perteneciente al poeta y bibliófilo hebrero Giuseppe Almanzi⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ Es importante tener presente la destrucción sistemática del patrimonio cultural hebreo a lo largo de los siglos, especialmente los libros. Además, la expulsión de los judíos de nuestro país ocasionó el traslado de la mayoría de los códices elaborados en Sefarad a otros lugares europeos, siendo prácticamente inexistentes los conservados en nuestros archivos o bibliotecas.

⁴¹⁰ PIK WAJS, Galia: "El midrash y la haggadá, fuentes de la iconografía bíblica del prólogo miniado de la Haggadá de Sarajevo", en *De Arte*, 4, 2005, pág. 22. (Este trabajo se inscribe en el marco de una futura Tesis Doctoral versada sobre la *Haggadá de Sarajevo* y elaborada bajo la dirección de la Dra. María del Carmen Muñoz Párraga, de la Universidad Autónoma de Madrid).

⁴¹¹ Poemas litúrgicos que debían ser recitados en la sinagoga durante toda la semana de Pascua y el sábado anterior a la misma.

⁴¹² ESCANDELL 2007, págs. 138-140; NARKISS, Bezalel, (a catalogue Raisonné by): *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: Spanish and Portuguese Manuscripts*. Oxford, Oxford University Press, 1982, I, págs. 58-67; EPSTEIN, Marc Michael: *The Medieval Haggadah. Art, Narrative & Religious Imagination*. New Haven and London, Yale University Press, 2011, págs. 129-200; KOGMAN-APPEL 2012, págs. 106 y ss.

⁴¹³ *The Golden Haggadá*. London, British Library Publishing Division, 1995.

⁴¹⁴ NARKISS, Bezalel: *The Golden Haggadah*. Petulana, California (U.S.A.), Pomegranate Artbooks, 1997. (Esta obra puede consultarse en: <http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/golden.html>, consultado el día 16 de marzo de 2010).

La *Haggadá Dorada* constituye la primera muestra española de un ciclo de imágenes completo de los libros del Génesis y del Éxodo. Las catorce miniaturas de página entera están estructuradas en cuatro escenas enmarcadas en cada página que, obviamente, deben recorrerse de izquierda a derecha siguiendo el sentido de lectura hebreo. El texto propiamente litúrgico se abre con la Infancia de Moisés. Cada una de las escenas aparece sobre un fondo dorado cuadrado y estampado. Dos miniaturistas catalanes ilustraron esta obra; el primero, autor entre otras de la Infancia de Moisés, ofrece una versión algo rústica del estilo del alto gótico, mientras que el segundo maestro, que ilustra entre otras las Plagas de Egipto, domina la elegancia del lenguaje formal del alto gótico, especialmente en las formas en "S" del cuerpo de los personajes y en las representaciones de sus cabelleras onduladas⁴¹⁵.

De enorme interés es asimismo la *Haggadá Rylands*, completado en España hacia 1330, con miniaturas realizadas en Aragón, cuyas marginalia guardan una gran similitud con las de otros códices aragoneses como es el caso del *Vidal Mayor* o con las *Crónicas de Jaime I de Aragón*⁴¹⁶. Actualmente se conserva en Manchester, John Rylands University Library, Ms. RYL. Hebr. 6⁴¹⁷. Obra similar a la anterior es la *Haggadá* fechada también hacia 1330, actualmente conservada en Londres, British Library, Ms. Or. 1404⁴¹⁸, cuyas ilustraciones se hayan realizado probablemente en el reino de Aragón⁴¹⁹.

Muy útil para este trabajo es la *Haggadá de Barcelona*, con 128 de sus 322 páginas decoradas con miniaturas que reflejan la vida cotidiana de la época, lo que nos aporta interesantes datos en relación con los temas objeto de nuestro estudio. El manuscrito recibe su nombre por haber sido realizado posiblemente en dicha ciudad ca. 1350, época en que los judíos de Aragón y Cataluña conformaban una de las comunidades más prósperas y grandes de Europa. Barcelona fue un centro importante dedicado a la iluminación de manuscritos, vinculado a la Corte y con influencia de los

⁴¹⁵ WALTHER y WOLF 2003, págs. 204-205.

⁴¹⁶ LOEWE, R.: *The Rylands Haggadah. A medieval sephardi Masterpiece in Facsimile*, London, 1988, pág. 15.

⁴¹⁷ KOGMAN-APPEL 2012, pág. 107.

⁴¹⁸ Sobre los manuscritos Ms. RYL. Hebr. 6 y el Ms. Or. 1404 véase EPSTEIN 2011, págs. 201-245.

⁴¹⁹ METZGER, Thérèse y Mendel: *La Vie Juive au Mogen Âge Illustrée par les manuscrits hébraïques enluminés du XIIIe. au XVIe. Siècle*. Genève-Paris, Office du Livre, 1982, pág. 308.

estilos italiano y francés⁴²⁰. El manuscrito se conserva actualmente en Londres, The British Library, con la signatura Ms. Add. 14761⁴²¹. En los márgenes de los folios aparecen notas históricas, gracias a las que se ha podido conocer a algunos de sus propietarios; así se sabe que fue vendido por Shalom Latif de Jerusalén, a Rabí Mosé ben Abraham de Bolonia en 1459. Lleva también la firma de un censor eclesiástico, Fra. Luigui del Ordine de San Dominico, con fecha de 1599. En el siglo XVII perteneció a Jehiel Nahamn Foa, y más tarde fue propiedad de Mordecai y Raphael Hayyim, pertenecientes a la familia Ottolenghi, finalmente fue adquirido por el Museo Británico en 1844.

Manuscrito muy interesante es la *Haggadá de Sarajevo*⁴²², realizado en Aragón entre los años 1350-1360 y conservado en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina; los treinta y cuatro folios iluminados a toda página con 69 miniaturas, constituyen el ciclo iluminado más extenso de los conservados⁴²³, ya que comienza con la Creación del mundo⁴²⁴ y finaliza con la bendición de Moisés antes de su muerte⁴²⁵. Gracias a dos anotaciones marginales, referidas a su venta efectuada en Italia en 1510⁴²⁶, puede deducirse que sus dueños llegaron a este lugar, como muchos otros judíos procedentes de Aragón, tras el Decreto de la Alhambra, promulgado por los Reyes Católicos Fernando e Isabel en 1492, por el que se expulsaba a todos los judíos de España.

Asimismo de gran interés para el estudio de la indumentaria sefardí es la *Haggadá* conocido como **Ms. Sassoon 514**; copiado en España, probablemente en Aragón, está adornado con ilustraciones fechadas en torno a 1350; en la actualidad se conserva en Jerusalén, Museo de Israel, Ms. 180/41. Se conserva asimismo una

⁴²⁰ BANGO GARCÍA, Clara: "Agadá de Barcelona", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, pág. 189.

⁴²¹ ESCANDELL 2007, pág. 139; METZGER 1982 a, pág. 307.

⁴²² Sobre la aportación del pueblo judío al campo de las artes, y especialmente sobre la miniatura del *Hagadá de Sarajevo*, véase la obra de MÜLLER, D. H. y SCHLOSSER, J.: *Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanische-judische handschrift des Mittelalters. Nebst einem Anhang von David Kaufmann*. Viena, 1898.

⁴²³ PIK WAJS 2005, págs. 17-34. M^a Ángela Franco Mata ha estudiado las relaciones artísticas entre esta obra y el coro de la catedral de Toledo en su obra "Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, tomo 6, 1993, págs. 65-80.

⁴²⁴ Génesis 1:1.

⁴²⁵ Deuteronomio 34:9.

⁴²⁶ Catálogo de la exposición *Hebraica Aragonalia. El legado judío en Aragón*, celebrada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, entre el 4 de octubre de 2002 y el 15 de enero de 2003, pág. 288.

Haggadá de rito sefardí, realizado probablemente en Aragón entre 1350-1360, uno de cuyos fragmentos, utilizado en esta investigación, se conserva en la Universidad de Bolonia, bajo la signatura MS. 2559. Para ilustrar la moda entre las mujeres judías nos hemos servido asimismo de la *Haggadá catalana*, o *Sister Haggadá*⁴²⁷, también de rito sefardí y con ilustraciones realizadas en Aragón hacia 1350, la cual se conserva en The British Library, Londres, con la signatura Manuscrito OR. 2884. De gran utilidad igualmente son las ilustraciones de la denominada *Haggadá Hispano Morisca*, realizada en Castilla hacia el primer cuarto del siglo XIV, y conservada en Londres, British Library, Ms. Or. 2737⁴²⁸.

4.1.2.1.2. Pintura mural.

Las pinturas murales, correspondientes a la época que estudiamos, no son tan abundantes como en siglos anteriores, debido al adelgazamiento de los muros y las numerosas vidrieras que inundan los templos. Y la conservada en Castilla se encuentra generalmente en mal estado de conservación, lo que dificulta en muchas ocasiones el análisis de los elementos del atuendo y el adorno. No obstante, en los últimos años se está procediendo a recuperaciones muy abundantes de conjuntos murales bajomedievales, como es el caso de las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Torremocha de Jarama, en Madrid⁴²⁹, o del mural de San Cristobal en la iglesia de San Cebrian de Muda, Palencia⁴³⁰; otras recuperaciones, que han sido de utilidad para este trabajo, serán estudiadas a continuación. En ciertos casos, en que era imposible mantener dichas pinturas en su lugar de origen, ha sido necesario sacarlas del muro para trasladarlas al lienzo, de forma que pudieran conservarse en lugares más seguros; este es el caso, por ejemplo, de los **murales de Santa Clara de Toro (Zamora)**, cuyas

⁴²⁷ METZGER 1982 a, pág. 308.

⁴²⁸ Ibidem, pág. 113.

⁴²⁹ Con motivo de unos trabajos de mantenimiento realizados en 1986 en la sacristía, fueron descubiertas las pinturas murales de la cabecera. Por iniciativa del Centro Regional de Conservación y Restauración del Patrimonio de la Comunidad de Madrid se iniciaron las obras para la recuperación de la iglesia y de sus murales pictóricos, que se han inscrito dentro del gótico internacional castellano de mediados del siglo XV, bajo la influencia de la escuela internacional aragonesa. Sobre el estudio de la recuperación de dicho mural, véase: AZCÁRATE LUXAN, Matilde, GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, MANZARBEITIA VALLE, Santiago Y MONGE ZAPATA, Aitana: "Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Torremocha de Jarama", en *Anales de Historia del Arte*, 2010, (volumen extraordinario), págs. 151-170.

⁴³⁰ El mural de San Cristobal en la iglesia de San Cebrian de Muda, Palencia, fue descubierto en 1969 y datado a finales del siglo XV. Sobre el estudio de su recuperación, véase Santiago MANZARBEITIA VALLE: "El mural de San Cristóbal en la Iglesia de San Cebrian de Mudá. Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfaló al Polifemo cristiano", en *Anales de Historia del Arte*, 2010, (volumen extraordinario), págs. 293-309.

pinturas, arrancadas del muro en 1962 por parte del restaurador Antonio Llopart Castells, y restauradas entre 1975 y 1977 en el Instituto Central de Restauración de Obras de Arte⁴³¹, se encuentran actualmente en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros⁴³². Las pinturas murales, fechadas a mediados del siglo XIV y firmadas por Teresa Gil (fig. 1 f), fueron descubiertas en los años cincuenta del siglo XX, cuando un desprendimiento en el muro septentrional dejó a la vista una porción del mural de *Santa Catalina*. Un tiempo después, con ocasión de la ejecución de obras de albañilería para el mantenimiento de los muros, al ser retirados la sillería del coro y los altares, aparecieron las extensiones de pinturas murales que estos ocultaban.



Fig. 1. Murales de Sta. Clara de Toro (Zamora). Toro, iglesia de San Sebastián de los Caballeros, (ca. 1350). a). Mural de Santa Catalina; b) y c). Historia de S. Juan Bautista; d). Epifanía; e). Bautismo Cristo, Cristo con la Magdalena, Sta. Marta alanceando al dragón; f). Mural con la firma de la autora Teresa Gil.

⁴³¹ Instituto del Patrimonio Histórico Español, Obras Restauradas, reg. gral. 1324-1343.

⁴³² GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 298-318.

Son ejemplos clave para el desarrollo de esta investigación los siguientes conjuntos de pinturas murales:

- **San Bernardo (Valladolid). Monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena. Decoración mural de la capilla de San Pedro** (fig. 2). Las pinturas objeto de nuestro interés se encuentran en el arcosolio meridional del ábside, sepulcro de la condesa doña Estefanía Armengol, (fallecida después de 1143). Tanto éstas como las otras que decoran la capilla se descubrieron entre 1961 y 1963, con ocasión de las obras de restauración del monasterio emprendidas a partir de 1960 por el Instituto Nacional de Colonización, como consecuencia de su adquisición en 1951. La restauración fue llevada a cabo por Alfonso Cuni, de la Dirección General de Bellas Artes, que ponía de manifiesto el carácter inadecuado de una primera actuación⁴³³. En el fondo del arcosolio se representa una escena, calificada a menudo como "regia" o "de corte"⁴³⁴, en la que aparecen dos personajes, hombre y mujer de apariencia regia, que han sido identificados como el emperador Alfonso VII, y con ciertas reservas, con la condesa doña Urraca Fernández⁴³⁵. Tras realizarse los oportunos estudios se ha establecido una cronología para estas pinturas entre 1244 y 1249⁴³⁶.



Fig. 2. San Bernardo (Valladolid). Monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena. Decoración mural de la capilla de San Pedro, (1244-1249).

⁴³³ CUNI, Alfonso: "Informe de restauración", en VV.AA.: *Las pinturas murales del monasterio de Valbuena (Valladolid), Informe de trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, núm. 4, Valencia, 1965, págs. 18-19.

⁴³⁴ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 228 y ss.

⁴³⁵ GARCÍA FLORES, Antonio: "Arcosolio I. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid) y Arcosolio 2. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)", en Catálogo de la Exposición: *Monjes y monasterios. El Císter en el medioevo de Castilla y León*, celebrada en Santa María de Huerta (Soria), 1998, págs. 315-316. Véase también: CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: "La pintura gótica en Castilla la Vieja y León", en VV.AA.: *Ciclo de conferencias sobre el gótico en Castilla y León*. Palencia, Diputación Provincial, 1984, págs. 37-51.

⁴³⁶ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 237.

- **Salamanca, Catedral Vieja. Pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal**, déan de Ávila, (fallecido en 1288 ó 1289) (fig. 3). En el verano de 1999 quedaron al descubierto, tras su restauración las pinturas de estilo gótico lineal, datadas en los años del fallecimiento de don Alfonso Vidal, que habían sido encontradas en noviembre de 1997 en el brazo meridional del crucero de la catedral vieja de Salamanca⁴³⁷. La existencia de pinturas murales en este emplazamiento había sido advertida ya por Gómez Moreno en el catálogo monumental de Salamanca que redactó entre 1901 y 1903⁴³⁸, obra que permaneció inédita hasta que Tormo Monzó se sirvió de ella en un estudio publicado ca. 1930 en el que escribió: *Por encima del portón a la calle que se llamó "Puerta de Acre", se ven restos de pinturas murales"*⁴³⁹.



Fig. 3. Salamanca, Catedral Vieja brazo meridional del crucero. Pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal, (ca. 1288-1289).

- **Segovia, iglesia de San Millán** (fig. 4). En el crucero de esta iglesia románica, decorando los pilares de la embocadura de su capilla mayor se hallan las pinturas murales objeto de nuestro estudio, que han sido fechadas hacia mediados del siglo XIII⁴⁴⁰. Se descubrieron en 1949, con ocasión de unas obras de restauración para restituir la apariencia medieval del tramo recto de la capilla mayor de la iglesia, al dismantlar unos retablos del siglo XVIII adosados a estos pilares. César Prieto,

⁴³⁷ GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: "De nuevo sobre la Compassio Mariae: A propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la Catedral Vieja de Salamanca", en *Archivo Español de Arte*, 2002, LXXV, nº 297, págs. 51-88.

⁴³⁸ GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Valencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, pág. 133.

⁴³⁹ TORMO Y MONZÓ, Elías: *Salamanca: las catedrales (sobre estudios inéditos de don Manuel Gómez Moreno)*. Madrid, Patronato Nacional de Turismo, ca. 1930, pág. 54.

⁴⁴⁰ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 263.

restaurador del Museo Nacional del Prado fue el encargado de su inmediata restauración⁴⁴¹.

Las pinturas murales del pilar del lado de la Epístola, que han sido de gran utilidad para este trabajo, se encuentran en un estado de conservación extraordinario. En ellas se representan, nimbados, a un hombre, a la izquierda y a una mujer coronada, a la derecha. Por encima de la mujer una banda con una inscripción en epigrafía gótica mayúscula señala su identificación como "*BASILISSA*", la santa, a partir de lo cual se ha pensado en la posible identificación del hombre como su esposo San Julián⁴⁴².



Fig. 4. Segovia, iglesia de San Millán. Pinturas murales sobre pilares (ca. 1250).

- **Almazán (Soria). Iglesia de San Vicente** (fig. 5). Pinturas murales descubiertas a finales de los años ochenta del siglo XX, en el transcurso de unas obras de rehabilitación del edificio que culminaron en 1990 con su apertura como Aula de la Cultura del Ayuntamiento de Almazán. Su estado de conservación es precario, ya que la iglesia permaneció cerrada al culto en el transcurso de la Guerra Civil, siendo utilizada como granero durante décadas. En 1983 pasó a ser propiedad municipal, iniciándose en esos momentos su rehabilitación.

⁴⁴¹ Sobre el descubrimiento y restauración de estas pinturas véase: CABELLO Y DODERO, Francisco Javier: "La parroquia de San Millán de Segovia", en *Estudios Segovianos*, tomo I, Segovia, 1949, págs. 413-436.

⁴⁴² CABELLO DODERO, Francisco Javier: "Conservación de los monumentos de Segovia (1938-1952)", en *Arte Español*, tomo XIX, Madrid 1952-1953, págs. 75-88; GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 257 y ss.

A pesar de la complejidad del programa iconográfico, y a la imprecisión de las escenas representadas de estas pinturas, cabe identificar a San Nicolás como protagonista del mismo. No existen referencias documentales sobre estas pinturas aparte, de una pequeña referencia en una guía de la localidad que las fecha a finales del siglo XIII, y la importante obra de Gutierrez Baños, que tras profundos estudios, las ha datado ca. 1270- 1280⁴⁴³.



Fig. 5. Almazán (Soria). Iglesia de San Vicente. Pinturas murales (ca. 1270- 1280).

- **Salamanca. Catedral Vieja. Capilla de San Nicolás. Sepulcro del obispo fray Pedro Pérez** (fallecido en 1324) (fig. 6). El sepulcro se encuentra en el muro meridional de dicha capilla absidal del lado de la Epístola. La decoración pictórica, situada en la rosca y el intradós del arcosolio, estuvo siempre a la vista, siendo restaurada en 1950. La pintura mural que adorna el intradós del arcosolio representa, en la parte de la derecha, a la que Gómez Moreno ha identificado como Santa Catalina⁴⁴⁴; en la parte de la izquierda la representación de la disputa de la santa con los sabios, posiblemente en relación con las gestiones que hizo Fray Pedro ante Clemente V para asegurar de manera estable el mantenimiento de la Universidad de Salamanca⁴⁴⁵. Camón Aznar ha datado estas pinturas en 1342⁴⁴⁶. Gutierrez Baños, basándose en ciertos detalles del contenido de sus emblemas heráldicos sugiere una cronología ca. 1330 - ca. 1340⁴⁴⁷, por su relación con el sepulcro de don Diego López (fallecido en 1341 ó 1342), arcediano de Ledesma.

⁴⁴³ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 20.

⁴⁴⁴ GÓMEZ MORENO 1967, pág. 131.

⁴⁴⁵ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 164 y ss.

⁴⁴⁶ CAMÓN AZNAR 1992, pág. 155.

⁴⁴⁷ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 165.



Fig. 6. Salamanca. Catedral Vieja. Capilla de San Nicolás.
Pinturas murales que decoran el sepulcro del obispo fray Pedro (ca. 1330-1340).

- **Martín Muñoz de las Posadas (Segovia). iglesia de la Asunción de Nuestra Señora** (fig. 7). Estas pinturas murales se encuentran en el interior de la iglesia, en el lado de la Epístola. Fueron descubiertas en 1998 al desmontar, para su restauración, un retablo del siglo XVI dedicado a San Bartolomé. La decoración pictórica desarrolla un ciclo de la vida de San Andrés, según se desprende de la inscripción en escritura gótica mayúscula que recorre la banda de separación de los registros inferior e intermedio, donde puede leerse: *"ESTA ES LA ESTORIA DE SANT ANDRES ..."*. Sobre estas pinturas murales informó en el momento de su descubrimiento María Luisa de Vega Cubero, que proponía una cronología de en torno a 1300⁴⁴⁸. Sin embargo, Gutierrez Baños retrasa esta datación, que sitúa a mediados del siglo XIV.



Fig. 7. Martín Muñoz de las Posadas (Segovia). iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.
Pinturas murales en el interior de la iglesia, (mediados s. XIV).

⁴⁴⁸ *Estudio histórico-artístico e iconográfico del retablo pictórico de San Bartolomé y de las pinturas murales halladas tras el mismo en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y San Sebastián de Martín Muñoz de las Posadas*, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, SG-217.

-Catedral de Pamplona. Refectorio (fig. 8). Las pinturas murales⁴⁴⁹ se situaban en el muro testero del refectorio, a modo de gran retablo que firma Juan Oliver u Oliveri, maestro activo en Pamplona en 1332⁴⁵⁰. La pintura, actualmente conservada en el Museo de Navarra de Pamplona, se arrancó en 1944, con otras pinturas situadas en el mismo claustro, y fueron trasladadas a lienzo por el restaurador Ramón Gudiol de Barcelona. La tarea fue supervisada por el historiador José Gudiol, con colaboración de Andrés Esturiol y José Parnies. La pintura mural se ha datado en el primer cuarto del siglo XIV; no obstante, hace pocos años se ha planteado una controversia por dos investigadores de los emblemas heráldicos navarros al identificar de manera distinta los escudos extremos de la orla y proponer una nueva cronología para la pintura de Oliver, la de 1335⁴⁵¹

En ella se representa el tema de la Pasión de Cristo, en la parte inferior, el Santo Entierro y la Resurrección; en la parte superior, la Flagelación y el Camino del Calvario, y en la zona central la Crucifixión, donde aparecen gran número de figuras: ángeles, Longinos, Stefaton con la esponja, los judíos y a la izquierda las Marías. Finalmente, la franja inferior está formada por una serie de motivos heráldicos escoltados por figuras de cuerpo entero tañendo diversos instrumentos musicales, limitando por su parte inferior con una leyenda en caracteres góticos, en la que se incluye el nombre de quien encarga la obra, el del artista que la llevaba a cabo y la fecha de su elaboración, 1330; así dice: *"ANNO DOMINI M: CCC: xxx EGO DOMINUS IOHANNES PETRI DE STELLA ARCHIDIACONUS SANCTI PETRI DE OSUN FUIT OPERARIUS ECCLESIE BEATE MARIE PAMPILINENSIS FECIT FIERI ISTUD RFECTORIUM ET IOHANNES OLIVERI DEPINXIT ISTUD OPUS"*.

⁴⁴⁹ LACARRA DUCAY, M^a del Carmen.: "Pinturas murales navarras: nueva aproximación a su estudio", en *Príncipe de Viana*. Homenaje a José M^a Lacarra, Pamplona, 1986, vol. I, págs. 351-386.

⁴⁵⁰ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 280; CAMÓN AZNAR 1992, págs. 150-152. La referencia documental a la obra de Oliver en 1332 fue publicada en un principio por GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "Los obispos de Pamplona del siglo XIV", en *Príncipe de Viana*, XXIII, 1962, pág. 99, nota 341, más tarde transcrita en su integridad por LACARRA, M.C.: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, pág. 363.

⁴⁵¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona, 1996, págs. 274 y 325-329. De los mismos autores y contenido, en "Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la Catedral de Pamplona", en *Príncipe de Viana*, n^o 207, 1996, págs. 5-17.



Fig. 8. Catedral de Pamplona. Pinturas murales que decoraban el refectorio. Pamplona, Museo de Navarra, (ca. 1330).

- **Puigcerdá (Girona). Iglesia de Santo Domingo, Capilla de San Pedro Mártir** (fig. 9). Muy dañadas se encuentran estas pinturas murales que decoran una de las capillas laterales de la iglesia, a causa de haber permanecido muchos años ocultas bajo capas de cal. El 10 de junio de 1954 la Comisión General de Monumentos de Gerona encargó la recuperación de las pinturas al restaurador barcelonés Ramón Gudiol, que procedió al arranque de las mismas⁴⁵². Tras la restauración, concluída en Barcelona a finales de 1954, volvió a su emplazamiento original⁴⁵³. Las referencias a estas pinturas han sido siempre escasas, cortas e indirectas, aparecieron a veces en los acopios de datos documentales sobre pintores catalanes y roselloneses secundarios o casi desconocidos⁴⁵⁴.

Ejecutadas por un pintor anónimo⁴⁵⁵ ca. 1330-40, presentan un ciclo narrativo sobre la vida de San Pedro Mártir. La decoración se ejecutó en compartimentos con representaciones de estructuras arquitectónicas, en las que se mueven las figuras,

⁴⁵² CID PRIEGO, C.: "Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá", en *Institut d'Estudis Gironins (Annals)*, XV, Girona, 1961-1962, págs. 5-101.

⁴⁵³ MACIÀ I GOU, Montserrat: "Pinturas murales de Sant Domènec de Puigcerdá", en Catálogo de la exposición: *Cataluña Medieval*, Barcelona, 20 de mayo - 10 de agosto de 1992, pág. 318.

⁴⁵⁴ La primera cita de las pinturas de Puigcerdá y su atribución a Guillem de Manresa, la dio José M. MARTI, en un artículo del periódico "La nueva Lucha de Gerona", el día 24 de mayo de 1887. Marisa MELERO-MONEO hace referencia a estas pinturas al estudiar la pintura sobre tabla del gótico lineal (MELERO-MONEO 2005, pág. 44).

⁴⁵⁵ Las pinturas se han atribuido, sin ningún fundamento, a Guillem de Manresa, natural de Lérida, y documentado en Puigcerdá entre 1362 y 1369 (BARRAQUER I ROVIRALTA, Gaietà: *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1915-1917, pág. 633).

ataviadas según la moda de la época, lo que ha sido de gran utilidad para nuestro trabajo.



Fig. 9. Puigcerdá (Girona). Iglesia de Santo Domingo.
Pintura mural en la capilla de San Pedro Mártir, (ca. 1330-1340).

- **Monasterio de Santa María de Pedralbes. Pinturas murales en la capilla de San Miguel** (fig. 10). El monasterio fue fundado en 1326 por la reina Elisenda de Montcada y de Pinós, esposa de Jaime II. Durante la primera mitad del siglo XIV se construyen alrededor del claustro unas pequeñas estancias, como lugar de recogimiento y oración para las monjas con una posición social más alta; entre dichas celdas destaca la que fuera destinada a Sor Francisca Sa Portella, segunda abadesa del monasterio (1336-1364), también conocida como Capilla de san Miguel⁴⁵⁶. La rica decoración de la misma fue encargada en 1343 a Ferrer Bassa, quien la ejecutaría en el período comprendido entre dicho año y 1346.

Según se describe en el contrato, aún conservado en el monasterio, el programa iconográfico estaba formado por un ciclo de los Gozos de la Virgen con siete escenas: la Anunciación, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección de Cristo, la Ascensión, Pentecostés y la Coronación, cerrando el ciclo una *Maestas Mariae*. Estos pasajes están ubicados a lo largo de los muros, en su parte inferior, mientras que la zona superior está ocupada por un ciclo de la pasión y muerte de Cristo, compuesto por la Oración en el

⁴⁵⁶ SABATÉ, Núria: *Monasterio de Santa María de Pedralbes. Pinturas murales*. Barcelona, Laia Libros, pág. 10. Véase también: SUREDA, Joan: *El Gòtic Català - Pintura*. Volumen I., Barcelona, 1977; DALMASES, N. I PITARCH, A.J.: *Història de l'art català III*. Barcelona, edicions 62, 1984, págs. 154-162; ESCUDERO I RIBOT, Assumpta: *El monestir de Santa Maria de Pedralbes*. Barcelona, 1ª edición Terra nostra, 1988, ed. Nou Art Thor, 1993; PIQUERO LÓPEZ, Mª de los Ángeles Blanca: *La pintura gòtica de los siglos XIII-XIV*, Pl. 63. Barcelona, ediciones Vicens Vives, 1989; SAGUÉ I GARRO, Mariàngela: *Ferrer Bassa: les pintures de la capella de Sant Miquel al monestir de Pedralbes*. Barcelona, Taller editorial, 1989.

huerto y el Prendimiento, los Improperios, el camino del Gólgota, la Crucifixión, el Descendimiento, la Piedad y el santo Entierro. El programa termina con la representación de un ciclo apocalíptico y diferentes santos y santas, entre estas últimas santa Clara, santa Inés, santa Catalina, Santa Eulalia, Santa Bárbara y santa Isabel. Todos los personajes representados visten a la moda del momento, lo que ha sido de gran utilidad para ilustrar el vestido, el tocado, así como el peinado y el calzado.

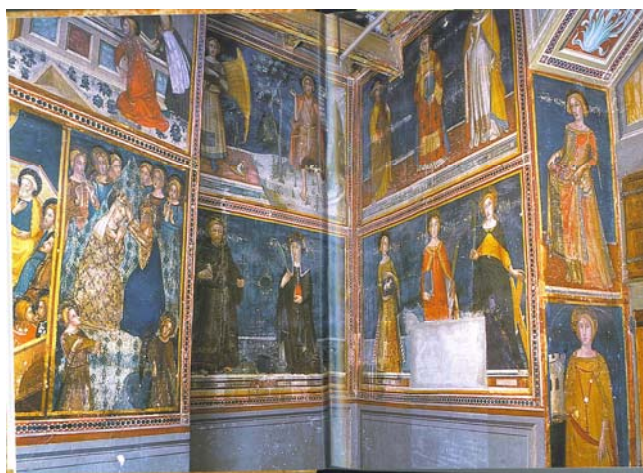


Fig. 10. Monasterio de Santa María de Pedralbes. Pinturas murales en la capilla de San Miguel, (1343-1346).

- **Monasterio de Santo Domingo de Silos. Sala capitular** (fig. 11). Las pinturas murales objeto de nuestro interés se disponen en la fachada, compuesta por cinco arcos, tanto en las roscas y en las enjutas como en el intradós de dichos arcos, así como en el interior, en el reverso de la fachada y en los muros septentrional y meridional de la estancia. Las pinturas se descubrieron con anterioridad a 1930, fecha de la primera mención por Pérez de Urbel, que señala: *"Últimamente un monje ha hecho desaparecer, a fuerza de paciencia, el yeso que cubría la pared intermedia entre el claustro y el capítulo, y que se introducía entre los adornos y arquivoltas. Su trabajo no sólo ha dado un aspecto más bello al muro, sino que ha puesto al descubierto restos de viejas pinturas"*⁴⁵⁷. Intervenciones posteriores fueron poniendo al descubierto las pinturas, especialmente la efectuada en 1945 que liberó por completo los cinco arcos de la fachada de la sala capitular. El estado de conservación es muy malo, por lo que resulta casi imposible su interpretación iconográfica o análisis estilístico. Por otra parte Gutierrez Baños señala la imposibilidad de conocer si el conjunto de la decoración mural corresponde a una única campaña o es fruto de sucesivas aportaciones⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ PÉREZ DE URBEL, Fray Justo: *El Claustro de Silos*, Burgos, imprenta Alcecoa, 1930, pág. 217.

⁴⁵⁸ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 246.

Especialmente importantes para este trabajo han sido las pinturas que decoran la rosca del arco quinto, contando de izquierda a derecha, por ser las que se encuentran en un mejor estado de conservación. En esta zona se encuentra representada una bailarina, que según señala Rosario Álvarez⁴⁵⁹ hace referencia a la condena, aleccionadora para los monjes, del pecado de la lujuria. La bailarina, que vemos danzando al son de la música que interpreta un demonio, aparece ataviada con una indumentaria provista de larguísimas mangas, características del último cuarto del siglo XIV⁴⁶⁰, lo que ya sirvió a Pérez Urbel⁴⁶¹ para datar estas pinturas en el siglo XIV, fecha que Gutierrez Baños sitúa entre 1380 y 1390⁴⁶².



Fig. 11. Monasterio de Santo Domingo de Silos. Pinturas murales de la sala capitular. Fachada y detalle del salmer derecho de uno de los arcos con la representación de una bailarina. (ca. 1380-1390).

- **Granada. Alhambra, Sala de los Reyes** (fig. 12). Situada en el lado oriental del Patio de los Leones, ya era conocida desde el siglo XIV como Sala de los Reyes, pasando a denominarse Sala de Justicia a partir del siglo XVIII⁴⁶³. Después de la Conquista fue restaurada y hasta 1618 se utilizó como iglesia. La Sala está formada por un rectángulo dividido en tres aposentos cuadrados, separados por arcos dobles y cubiertos por cúpulas de mocárabes. Al fondo de cada una de estas partes en que se divide la Sala, se abren pequeños aposentos cubiertos con cúpulas elípticas de madera, forradas en cuero y decoradas con pinturas, hecho singular dentro de la pintura española del momento⁴⁶⁴. Si bien es cierto que las pinturas están realizadas sobre madera forrada

⁴⁵⁹ ÁLVAREZ, Rosario: "La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", en *Revista de Musicología*, vol. XV, núms. 2-3 (*La música en la abadía de Silos*, actas del I Simposio de Musicología Religiosa, 1991), Madrid, 1992, págs. 616-618, láminas 27-28.

⁴⁶⁰ Ver Capítulo I. El Vestido, pág. 105-106 y fig. 111.

⁴⁶¹ PÉREZ DE URBEL 1930.

⁴⁶² GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 245-247.

⁴⁶³ PIQUERO LÓPEZ, M^a de los Ángeles Blanca: *La pintura gótica toledana anterior a 1450. (El Trecento)*. Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1984, pág. 347.

⁴⁶⁴ Sobre la técnica y el proceso de ejecución de estas pinturas, véase: BERMÚDEZ PAREJA, J. y MALDONADO RODRÍGUEZ, M.: "Informe sobre Técnicas, Restauración y Daños sufridos por los

de cuero, por su localización en dichos abovedamientos las incluiremos en este apartado dedicado a la "pintura mural".

Las pinturas, que permanecieron cubiertas durante todo el período en que esta zona fue utilizada como iglesia, nos han llegado en bastante buen estado de conservación. Las pinturas que decoran los tres espacios abóvedados versan sobre dos tipos de temas muy diferentes. En la zona central se representa un grupo de diez personajes ataviados con lujosos vestidos andalusíes, sentados, cinco a cada lado de un eje central, que se han identificado como los reyes de Granada⁴⁶⁵, aunque también podría estarse representando una reunión de un tribunal o consejo aristocrático⁴⁶⁶. En los dos espacios laterales se reflejan narraciones de corte galante, donde distintos personajes hablan, combaten o cazan, dentro de un paisaje cuajado de vegetación, fuentes y castillos. Las únicas damas que aparecen representadas, si bien se visten a la moda de los últimos años del siglo XIV en la Europa cristiana, adornan sus uñas y se maquillan de rojo, reflejando la costumbre del adorno de las musulmanas⁴⁶⁷.

Del análisis de estas pinturas, M^a de los Ángeles Piquero López deduce que son obra de artistas cristianos trabajando para los musulmanes, con una clara influencia de talleres toledanos, situándola cronológicamente en el reinado de Pedro I, por sus relaciones con Muhammad V, en el período del segundo reinado de este monarca a finales del siglo XIV⁴⁶⁸.

techos pintados de la Sala de los Reyes en el Palacio de los Leones de la Alhambra", en *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 6, Granada, MCMLXX, págs. 5-20; RALLO GRUSS, Carmen: *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, pág. 325. (Memoria de la tesis doctoral dirigida por M^a Ángeles Blanca Piquero López, profesora titular del Departamento de Historia del Arte I, Medieval, de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, en 1999).

⁴⁶⁵ GÓMEZ MORENO, E.: *Pinturas de Moros en la Alhambra*. Granada, 1916.

⁴⁶⁶ PAVÓN MALDONADO, Basilio.: *Arte toledano: Islámico y Mudéjar*, 1973, págs. 249-266. Véase también: AZCÁRATE, José María: *Arte Gótico en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, págs. 314-315.

⁴⁶⁷ BERNIS MADRAZO, Carmen: "Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha", en *Cuadernos de la Alhambra* n° 18, 1982, pág. 21-50.

⁴⁶⁸ PIQUERO 1984, pág. 386.



Fig. 12. Granada. Alhambra, Sala de los Reyes. Bóveda central y laterales, (finales s. XIV).

4.1.2.1.3. Pintura sobre tabla. Retablos.

Como señalábamos más arriba, las estructuras de la arquitectura gótica, caracterizadas por una menor superficie mural y la prodigalidad de vidrieras, dieron lugar al desarrollo del retablo pintado, esculpido o ambas cosas, en el que se representan importantes conjuntos de aparato icónico. Tanto de la calle central del retablo, donde se representa al santo titular a quien se dedica el retablo, como de las laterales, en donde se representan escenas de la vida de dicho santo, extraemos asimismo muchos detalles del atuendo, contemporáneo al momento de ejecución de la obra. A continuación se detallan los más significativos.

- **Mahamud de Esgueva (Burgos). Ermita de San Andrés, pinturas sobre tabla del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo**⁴⁶⁹ (fig. 13). Las pinturas, en número de ocho, proceden de la ermita de San Andrés de Mahamud, donde formaron parte del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo (fallecido después de 1295). Hacia 1930 pasaron a formar parte de la colección Plandiura de Barcelona, y en 1932 a los fondos del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, donde se encuentran en la

⁴⁶⁹ ALCOY, R.: "Pintures de Mahamud", en *Prefiguració del Museu Nacional de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg, 1992, págs. 209-213; POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, vols. I-III. Cambridge (Massachuset), Harvard University Press, 1930, vol. II, págs. 156-158, fig. 134; HERNANDO GARRIDO, José Luis: "La pintura gótica en la Ribera del Duero: el arte de contar historias", en *Biblioteca nº 17 (Arte Medieval en la Ribera del Duero)*. Aranda de Duero (Burgos), 2002, págs. 150-151; VIÁN ALONSO, Ángel y HERNÁNDEZ GARCÍA, Raul: *Mahamud en la historia y en el arte*. Mahamud (Burgos), Ayuntamiento, 2003, pág. 67.

actualidad⁴⁷⁰. De las ocho tablas que decoraban el sepulcro de don Sancho Sainz de Carrillo, han sido especialmente interesantes para este trabajo cuatro, en las que se refleja el duelo por el difunto, compuesto por distintos personajes, tanto femeninos como masculinos, que muestran terribles gestos de dolor. Las pinturas, unánimemente consideradas como un ejemplo característico del estilo gótico lineal, han sido datadas a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV⁴⁷¹. No obstante, la primera fecha está más en consonancia con el documento de fundación de la iglesia de San Andrés, de 1295, con referencia expresa al enterramiento de Sancho Sánchez Carrillo⁴⁷².



Fig. 13. Mahamud de Esgueva (Burgos). Ermita de San Andrés, pinturas sobre tabla del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo, (finales s. XIII).

- **Pinturas que decoran el Arca de San Isidro** (fig. 14), en la que yació el cuerpo del santo que se conserva en la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, en Madrid; la misma, según la tradición, fue regalada por Alfonso VIII en agradecimiento al santo por su intervención en la batalla de las Navas de Tolosa (1212). Por los motivos arquitectónicos que adornan los arcos que, a modo de viñetas separan unas escenas de otras, además de la composición y diseño de las propias figuras, se ha fechado esta obra a finales del siglo XIII o primera mitad de la siguiente centuria⁴⁷³. No obstante, las características formales de las piezas de indumentaria reflejadas en sus pinturas, nos

⁴⁷⁰ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 101 y ss.; CAMÓN AZNAR 1992, págs. 174-175; VALLEJO et al. 1995, pág. 332; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: "Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con planto fúnebre", en CATÁLOGO exposición *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Palacio Real de Madrid, 16 marzo-19 junio 2005, págs. 208-210.

⁴⁷¹ Sobre dichas discrepancias cronológicas véase GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 107-109.

⁴⁷² Ibidem, pág. 107.

⁴⁷³ FERNÁNDEZ MONTES, Matilde: "San Isidro, de labrador medieval a patrón renacentista y barroco de la Villa y Corte", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2001, tomo LVI, cuaderno primero, 2001, pág. 53. Véase también: CAMÓN AZNAR 1992, pág. 173; PRIEGO, Carmen: *Museo de San Isidro. Arqueología y tradición*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1994.

lleva a proponer una nueva datación para esta obra, que será debidamente razonada en la Conclusión de este trabajo⁴⁷⁴.

Consiste esta pieza en una caja de pino revestida con pergamino y decorada con detalles de la vida cotidiana y milagros obrados por San Isidro, que aparece junto a su esposa, cuya indumentaria ha sido muy útil a esta investigación. Aunque el arca ha sido restaurada, el deterioro sufrido hace muy difícil la identificación de ciertos motivos que adornaban la tapa del arca, donde se aprecia a san Isidro, de rodillas orando ante la Virgen entronizada. En uno de los laterales, que está mejor conservado, se representa la Resurrección de Cristo, acompañado de la Virgen María y de María Magdalena. A pesar del mal estado pueden reconocerse algunos temas de su hagiografía, como la escena de los ángeles arando con bueyes; en otra viñeta puede apreciarse como santa María de la Cabeza ofrece el almuerzo a su esposo san Isidro que está arando los campos, escena que es observada por su amo, que se representa montado a caballo; el matrimonio vuelve a aparecer dentro de su hogar, mientras un pobre, descalzo, espera a la puerta que se realice la multiplicación milagrosa de los alimentos. No en muy buenas condiciones aparece también la multiplicación milagrosa de la harina tras alimentar unas palomas con el grano; el molino se aprecia con bastante claridad, mientras que el santo a lomos de un burro aparece muy deteriorado.



Fig. 14. Arca de San Isidro. Madrid, Catedral de Nuestra Señora de la Almudena, (siglo XIII).

- Santa María de Riaza (Segovia). Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora. Pinturas sobre tabla (fig. 15). Se recuperaron con ocasión de unas obras de

⁴⁷⁴ El estudio detallado de cada una de las piezas que han servido para la datación de las pinturas será efectuado en el Capítulo I. Vestido, apartados 2.1.1. Corte de la *saya*, y 3.2. El *pellote*; así como Capítulo II. Tocados, apartado 1.6. dedicado al *bonete*.

restauración de la techumbre de la iglesia, llevada a cabo con anterioridad a 1985, fecha de su primera mención⁴⁷⁵. Las tablas, que habían sido usadas como tablazón en reparaciones de las cubiertas de la iglesia, fueron inmediatamente restauradas⁴⁷⁶.

Las pinturas objeto de nuestro interés son de estilo gótico lineal, y se han datado ca. 1330-1350⁴⁷⁷. Decoran ocho tablas, en las que, amén de una pieza con la representación de Cristo en majestad con el Tetramorfos y con los intercesores, integran, por una parte, un ciclo de la infancia de Cristo y, por otra parte, un ciclo de la pasión de Cristo, incompletos, en ambos casos, siendo imposible de precisar el número de elementos que, en principio, compusieron la obra. El programa iconográfico de estas pinturas sobre tabla comprende, en el caso del ciclo de la infancia de Cristo, representaciones de la Adoración de los Magos, de la Matanza de los Inocentes y del Milagro de las mieses y, en el caso del ciclo de la pasión de Cristo, representaciones de la Entrada de Cristo en Jerusalén, de la Santa Cena, del Prendimiento, del Ahorcamiento de Judas, de Cristo ante Pilatos y de la Flagelación, además de la representación, como alusión al Juicio final, de Cristo en majestad con el Tetramorfos y con los intercesores.



Fig. 15. Santa María de Riaza (Segovia). Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora. Pinturas sobre tabla, (ca. 1330-1350)

- Tordesillas (Valladolid). Frontal de la infancia de Cristo, procedente del Convento de Santa Clara (fig. 16). Se conserva en el Museo Diocesano de Barcelona, aunque no existe documentación que nos ilustre sobre las circunstancias de su ingreso, simplemente se menciona su procedencia⁴⁷⁸. La tabla presenta en la calle central, a la Virgen con el Niño; tanto en el lado de la Epístola como en el del Evangelio se

⁴⁷⁵ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 239.

⁴⁷⁶ GARCÍA GARCÍA, Teodoro: *Historia y tradiciones de Ayllón y su tierra*, Madrid, Ayuntamiento de Ayllón y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1985, pág. 294; SANTAMARÍA LÓPEZ, Juan Manuel: *Segovia románica*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Segovia, 1988, pág. 152.

⁴⁷⁷ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 239-243.

⁴⁷⁸ Ibidem, tomo II, págs. 292-243.

desarrolla un ciclo narrativo sobre la infancia de Cristo: en el lado del Evangelio del registro superior se representa la Anunciación y el Nacimiento de Cristo, en el registro inferior se muestra la Matanza de los Inocentes y la Adoración de los Magos; en el lado de la Epístola del registro superior se representa el Milagro de las mieses y la Huida a Egipto, y en el registro inferior, la Presentación de Cristo en el Templo y Cristo entre los doctores.

Según señala Gudiol Ricart, es una obra poco delicada⁴⁷⁹; atendiendo a las características indumentarias de los personajes representados, Gutiérrez Baños la ha datado ca. 1400⁴⁸⁰. No obstante, basándonos en ciertos detalles del atuendo, podemos redatar esta obra, como veremos en la Conclusión de este trabajo⁴⁸¹.



Fig. 16. Tordesillas (Valladolid). Frontal de la infancia de Cristo, (procede del Convento de Santa Clara). Museo Diocesano de Barcelona, (ca. 1390).

- **Retablo de San Cristóbal.** Aunque numerosos autores lo han datado en el siglo XIV⁴⁸², Gutiérrez Baños centra su cronología, con la que estoy plenamente de acuerdo, a finales del siglo XIII⁴⁸³, basándose, entre otras cosas, en la indumentaria en él representada⁴⁸⁴, (fig. 17). El retablo se conserva actualmente en el Museo Nacional del Prado, en Madrid, donde ingresó en el año 1969. Dividido en tres calles y tres

⁴⁷⁹ COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José: *Pintura e imagería románicas* (Ars Hispanie, volumen. VI), Madrid, editorial Plus-Ultra, 2ª edición, 1980.

⁴⁸⁰ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, pág. 293.

⁴⁸¹ El tema concreto que concierne a esta datación se estudiará en el Capítulo I. El vestido, en el apartado 4.2.1.1. Corte del manto.

⁴⁸² Véase, por ejemplo: BUENDÍA, J.R.: *El Prado básico*, Madrid, 1973, págs. 14-15; LUNA, Juan J. (textos de): *Guía actualizada del Prado. Una historia de la pintura a través de las obras del Museo*. Madrid, Ediciones Alfiz, 1992, pág. 16; VALLEJO et al. 1995, pág. 350. Véase también: AZCÁRATE RISTORI 1996, págs. 287-288; *Pintura española del Románico al Renacimiento*, Guías de la Colección Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, pág. 15.

⁴⁸³ GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: "El retablo de san Cristóbal", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXVIII, nº 46, 2010, págs. 6-21.

⁴⁸⁴ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo I, págs. 258-261;

cuerpos, la calle central se dedica casi enteramente a San Cristóbal que con el Niño Jesús en sus hombros y dos personajes adultos en su cinturón, cruza el río; el vértice superior se dedica a la Crucifixión, que corona el conjunto. Las calles laterales, compartimentadas, están decoradas con escenas de la vida de san Pedro, san Blas y san Millán, en dos de las cuales aparecen frailes dominicos como donantes. La bordura de castillos y leones indica, aparte de su filiación castellana, que puede tratarse de un encargo regio o haberse pintado para una fundación de la corona, quizás en la Rioja o en las zonas próximas de Aragón, comarcas donde el último Santo mencionado tuvo un culto muy desarrollado.



Fig. 17. Retablo de San Cristóbal. Madrid, Museo del Prado (finales s. XIII).

- **Tablas de San Millán** (finales siglo XIV)⁴⁸⁵ (fig. 18). Eran las puertas que cerraban un retablo o un tríptico no conservado, colocado en el altar de la iglesia de Suso. Procedente de la iglesia de San Millán de Suso, actualmente se encuentra en el Museo de La Rioja, en Logroño.

Se compone de dos grandes paramentos de madera pintados por ambas caras⁴⁸⁶. En el anverso, dividido en cuatro cuerpos, se representan escenas del Nuevo Testamento, de la vida de la Virgen y de la vida de San Millán, según el texto escrito en

⁴⁸⁵ Catálogo de la exposición *Vida y Peregrinación* (1993), pág. 190; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 287; COOK y GUDIOL RICART 1980, pág. 180.

⁴⁸⁶ Sobre las pinturas de estas tablas véase la obra de SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T.: "Estudio ambiental de las Tablas de San Millán, indumentaria", en *Segundo coloquio sobre historia de La Rioja*, celebrado en Logroño en octubre de 1985, separata págs. 73-83.

el siglo XIII por Gonzalo de Berceo. Las escenas, que se suceden sobre fondo de oro, van acompañadas de inscripciones en mayúsculas góticas que describen las escenas y organizan el relato general. En el reverso, cada una de las tablas se compone de una escena superior y cuatro más pequeñas en la parte inferior, asimismo divididas por inscripciones. Los temas representados son la Adoración de los Magos y algunas escenas de la vida de san Joaquín.



Fig. 18. Tablas de San Millán. Logroño, Museo de la Rioja, (finales siglo XIV).

Dentro de la pintura del estilo gótico lineal pueden incluirse los numerosos ejemplos de alfarjes⁴⁸⁷ que enriquecen los claustros conventuales y las iglesias de este

⁴⁸⁷ VALLEJO, C. et al.: "Arte Gótico", en *Historia del Arte en Castilla y León*, vol. III. Madrid, ediciones Ámbito, 1995, pág. 348; VALDÉS FERNÁNDEZ, M.; PÉREZ HIGUERA, M^a Teresa y LAVADO PARADINAS, P.J.: "Arte Mudéjar", en *Historia del Arte de Castilla y León*, tomo IV, Madrid, ediciones Ámbito, 1996, págs. 256 y ss.

período lineal, en Castilla y León; también en Aragón, donde la labor de carpintería mudéjar cobró gran importancia desde la conquista de Toledo por Alfonso VI, momento en el que se incorporan a los territorios cristianos, los musulmanes sometidos, destacando, entre sus especialidades las labores de carpintería. Este trabajo se ha apoyado en los siguientes alfarjes mudéjares:

- **Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Alfarje en el claustro** (fig. 19). Estructura de madera policromada, dispuesta a lo largo de las cuatro galerías del claustro, datado a finales del siglo XIV⁴⁸⁸. De dicha centuria se conservan completas las galerías sur y oeste, así como un 65 por ciento de la galería norte, mientras que la galería este fue rehecha por completo a finales del siglo XIX, cuando los monjes benedictinos llegados de Francia inician la reconstrucción del monasterio tras 45 años de abandono⁴⁸⁹. Como muchas de las techumbres de este período, en Silos las escenas y motivos se encuadran en arcos mixtilíneos, si bien recuerdan más a una decoración de lazo o lacería, de pequeño tamaño. Estos motivos iconográficos albergan, aisladas en sus arcos, escenas humanas y animales que representan temas del mundo medieval, inspirados principalmente en el *Libro de los gatos*, en el *Roman de Renart* y en las *Fábulas de Esopo*. Tanto entre las abundantes escenas profanas, como las de tipo religioso, más escasas que las anteriores, aparecen numerosos detalles de la moda en el atuendo del momento.

⁴⁸⁸ CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana: *Nuevas aportaciones sobre la pintura del alfarje mudéjar del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)*. [www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Patrimonio cultural/E/N/22_PCE1_Pintura_Alfarje_Silos.pdf](http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Patrimonio%20cultural/E/N/22_PCE1_Pintura_Alfarje_Silos.pdf). Véase también: AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 288; CAMÓN AZNAR 1992, pág. 175.

⁴⁸⁹ MATEO GÓMEZ, Isabel: "Silos. Un milenio. El artesanado del claustro del Monasterio de Silos", en *Studia Silensia*, XXVIII, IV Arte, 2002, págs. 255-297; VV.AA.: *Silos. Un milenio: Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 2003, tomo IV, págs. 255-296.



Fig. 19. Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Alfárje mudéjar en el claustro, (finales s. XIV)

- **Catedral de Teruel**⁴⁹⁰. **Techumbre**⁴⁹¹ (fig. 20). El conjunto pictórico de esta techumbre, esencial para este trabajo, es un documento de enorme valor para ilustrar la sociedad del momento y la forma de vestirse y acicalarse. Se trata de una armadura de madera, cuyo armazón entiba la parte superior de la nave y consolida la estructura. Hasta la fecha no se dispone de ningún dato documental que nos indique una fecha exacta para su construcción; no obstante los datos aportados por estudiosos del tema⁴⁹², nos aproximan a una cronología situada alrededor del último tercio del siglo XIII, fecha con la que coinciden los análisis dendrocronológicos, por los que se sitúa el corte de las maderas en 1261; teniendo presente que la madera se dejaba secar después de su cortado durante un período razonable, podría haberse utilizado hacia el año 1270⁴⁹³.

⁴⁹⁰ La iglesia de Santa María de Mediavilla de Teruel fue elevada a su actual rango de Catedral en el año 1587, fecha de creación de la diócesis turolense (NOVELLA MATEO, Ángel: "El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)", en *Teruel*, nº 32, 1964, págs. 175-233); BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.: *La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada-Cabildo, 1999.

⁴⁹¹ Dos tabicas con representaciones de figuras humana, que formaban parte de esta techumbre se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid.

⁴⁹² NOVELLA 1964, págs. 175-233; VVAA. *La Techumbre de la Catedral de Teruel*, Restauración 1999, Zaragoza, 1999;

⁴⁹³ ALMAGRO GORBEA, Antonio: "Arquitectura mudéjar de Teruel", en BORRÁS, Gonzalo M. (coordinador): *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*. Zaragoza, Ibercaja, 1991, págs. 157-200.

En la actualidad se descarta la existencia de un programa unitario en la decoración de la techumbre, ya que los temas son muy variados, encontrándose elementos vegetales, geométricos, epigráficos y figurados⁴⁹⁴. Entre las representaciones figurativas se encuentran reflejados los distintos estamentos de la sociedad de la época; así aparecen reinas y reyes, jueces, clérigos y militares, junto con representantes de distintos oficios como labradores, encajera, cortesana, aguadora, etc.; vemos asimismo reflejadas mujeres de las tres etnias, a saber, cristianas, judías y musulmanas. Durante la restauración llevada a cabo por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, entre los años 1995 y 1999⁴⁹⁵, algunas de las figuras fueron defectuosamente restauradas, otorgando a las mismas un aspecto moderno que desentona completamente con el conjunto, induciendo a error en cuanto al estudio del atuendo y adorno femenino.



Fig. 20. Catedral de Teruel. Techumbre mudéjar, (ca. 1270).

- **Frontal de Santa Perpètua de Moguda**⁴⁹⁶ (fig. 21). Procede de la iglesia de Santa Perpetua de Moguda (Vallès Occidental, Barcelona), y se conserva en el Museu Diocesà de Barcelona (nº de inventario: MDB/400), donde ingresó en 1916 después de su hallazgo a principios de 1913. Debido a su deterioro, con pérdida de materia pictórica

⁴⁹⁴ Véanse las obras: AGUILAR GARCÍA, M^a Dolores: "La pintura de la techumbre de la Catedral de Teruel", en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 20-22 de septiembre de 1984), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 571-592; YARZA LUACES, Joaquín: "Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar", en *Teruel mudéjar. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, págs. 239-318.

⁴⁹⁵ Los trabajos de restauración se realizaron bajo la dirección de Ana Carrasson.

⁴⁹⁶ COOK y GUDIOL RICART 1980, pág. 188; FARRÉ SANPERA, M^a Carme: "Frontal de Santa Perpetua de Mogoda", en *Thesaurus/estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya. 1000/1800*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, págs. 111-112, cat. 65.; FARRÉ SANPERA, M^a Carme: "Frontal de Santa Perpètua de Mogoda", en Catálogo de la exposición: *Cataluña Medieval*, celebrada en Barcelona, del 20 de mayo al 10 de agosto de 1992, págs. 146-147.

en la zona inferior y en los laterales derecho e izquierdo, fue consolidada y restaurada a partir de 1985 en el centro de restauración de la Generalitat de Catalunya de Sant Cugat del Vallés.

Se trata de una tabla pintada que, por sus dimensiones, pudo tener función tanto de frontal de altar como de retablo, aunque tradicionalmente se la ha definido como frontal de altar. El frontal presenta ocho escenas o historias, cuatro a cada lado, en dos cuerpos, que se desarrollan en torno a la figura central presidida por la santa titular, Vibia Perpètua, que ocupa la calle central en un solo orden, de forma vertical. La santa sostiene en la mano derecha la palma del martirio y, en la izquierda, un libro cerrado, que posiblemente haga referencia a la descripción del propio martirio. Las escenas que la rodean cuentan distintos episodios de la historia de la santa.

Aunque el autor es anónimo, Marisa Melero lo ha puesto en relación con un taller pictórico conectado con el que pintó los retablos de Santa Úrsula y de San Bernardo en Mallorca y ha datada estas pinturas en el primer o segundo cuarto del siglo XIV⁴⁹⁷.



Fig. 21. Frontal de Santa Perpètua. Procede de la iglesia de Santa Perpètua de Moguda (Vallès Occidental, Barcelona). Museu Diocesà de Barcelona (nº de inventario: MDB/400), (ca. 1325-1350).

- **Frontal o Retablo de Santa Lucía de Mur** (fig. 22). Los dos fragmentos conservados, de gran utilidad en el estudio del vestido, proceden de la iglesia de Santa Lucía de Mur (Pallars Jussà, Lleida) y se encuentran actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. MNAC 35703), a donde llegaron a través de la colección

⁴⁹⁷ MELERO-MONEO, Marisa: *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*. Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2005, págs. 72-79.

Rómulo Bosch de Barcelona⁴⁹⁸. Fueron depositados en 1934 y donados en 1950 por Julio Muñoz. A pesar de su carácter fragmentario, el estado de conservación es bueno. Según la documentación interna⁴⁹⁹ del museo en el que se encuentra, estas tablas fueron restauradas para la exposición *Vida y Peregrinación*, celebrada en Santo Domingo de la Calzada en 1993.

Cada una de las tablas se compone de dos cuerpos con dos calles, cuya iconografía está dedicada a santa Lucía⁵⁰⁰. En la primera de ellas, santa Lucía es acusada ante el cónsul Pascasio, prefecto de la ciudad y sufre el martirio de ser arrastrada por varios pares de bueyes. En la segunda calle, la santa resiste indemne el martirio del fuego. Por último, una espada atraviesa su cuello y muere.

Los fragmentos han sido fechados en la segunda mitad del siglo XIII, apurándose últimamente su datación ca. 1275-1300. No obstante, ciertos autores como Gudiol Cunill⁵⁰¹, o Dalmases y Pitarch⁵⁰² retrasan su cronología al siglo XIV. Por otra parte, Marisa Melero⁵⁰³ señala que la obra parece salida de un taller de carácter local, posiblemente derivado del foco barcelonés, relacionado con los talleres murales que trabajaron en distintos palacios de Barcelona, por lo que sitúa su cronología en el segundo cuarto del siglo XIV. Mi opinión sobre dichas cronologías, basándome en el estudio indumentario, será debidamente razonada en la Conclusión de este trabajo.

⁴⁹⁸ GUDIOL CUNILL, J.: *La pintura medieval catalana. Els Primitus II. La pintura sobre fusta*, Barcelona, editorial Babra, 1929, pág. 440; POST, C.R.: *A History of Spanish Catalunya, 1930-1935*, reprint New York, 1970, Cambridge, Massachuset, Harvard University Press, Tomo II, pág. 30. Véase también: AINAUD DE LASARTE, J.: *La pintura catalana. La fascinación del románico*, Barcelona, 1989.

⁴⁹⁹ Según un escrito de Núria Prat, del centro de restauración del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

⁵⁰⁰ En relación a este mismo tema se conservan, en el Museo del Prado de Madrid, dos tablas del denominado Maestro de Estimariu, pintor anónimo catalán del siglo XIV, probablemente formado en el taller de Destorrents.

⁵⁰¹ GUDIOL CUNILL 1929, II, págs. 440-443.

⁵⁰² DALMASES I PITARCH 1985, pág. 215.

⁵⁰³ MELERO MONEO 2005, pág. 82.



Fig. 22. Frontal o Retablo de Santa Lucía. Procede de la iglesia de Santa Lucía de Mur (Pallars Jussà, Lleida). Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. MNAC 35703), (mediados siglo XIV).

- **Retablo de Santa Úrsula** (fig. 23). En la sacristía de la **iglesia de San Francisco de Palma de Mallorca** se conservan cuatro fragmentos de este retablo dedicado a Santa Úrsula, que han sido fechados ca. 1300⁵⁰⁴. Las tablas proceden probablemente de algún retablo gótico de la iglesia franciscana de Palma de Mallorca, donde tuvieron convento desde el año siguiente a la conquista de Jaime I (1230). Más tarde, estos fragmentos del retablo pasaron al convento franciscano de Artà (Mallorca), fundado en 1581. En la iglesia de San Antonio de Padua de este convento franciscano, al restaurar el retablo barroco de las Animes, se encontraron casualmente estas tablas en 1927, formando parte del armazón del mismo.

El estado fragmentario de los restos conservados no permite reconstruir la estructura del retablo del que formaron parte , pero sí puede apreciarse que la iconografía de las cuatro tablas tiene como tema el viaje y martirio de Santa Úrsula, princesa de Bretaña y las once mil vírgenes que le acompañaron en un viaje en barco que debía durar tres años; así, en la tabla 1: la santa exhorta a sus compañeras, y las vírgenes emprenden viaje hacia Roma; en la tabla 2: las viajeras son recibidas en Roma con una procesión solemne; en la tabla 3: el Papa Ciríaco consagra a su sucesor, ya que ha decidido unirse a la expedición promovida por la santa, y a continuación prosigue la

⁵⁰⁴ CATÁLOGO de la exposición: *Alfonso X el Sabio*, celebrada en la Sala de Exposiciones San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009 - 31 enero 2010, pág. 294.

expedición; en la tabla 4: degollación de Santa Úrsula y sus compañeros de viaje a Colonia, a manos de los hunos⁵⁰⁵.



Fig. 23. Retablo de Santa Úrsula, Convento de San Francisco, Palma de Mallorca, (ca. 1300).

- **Retablo de la Virgen de la iglesia de Marinyans** (fig. 24). El retablo, en pésimo estado de conservación, procede de la iglesia de Santa María de Marinyans (Conflent, Languedoc-Rosellón), pero actualmente se conserva en la cercana iglesia parroquial de Serdinyà (Conflent, Languedoc-Rosellón). El retablo es de forma rectangular, con una calle central que ocupa toda la altura de la obra y está flanqueada por dos calles con cuatro compartimientos a cada lado distribuidos en dos cuerpos. En el

⁵⁰⁵ CATÁLOGO de la exposición: *Cataluña Medieval*, celebrada en Barcelona, del 20 de mayo al 10 de agosto de 1992, pág. 128-129; LLOMPART, Gabriel: *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, Luis Ripoll editor, Palma de Mallorca, 1977-1980, vol. I pág. 55-56, nº 4 a, b, c; vol. III, nº 4-5; y vol. IV págs. 15-16, nº 28-35 y fig. 1. SAURA, M.: *Mestres de l'Almudaina*, EN: *Mallorca gòtica*, Palma de Mallorca, 1999, págs. 115-117; MELERO-MONEO, M^a Luisa: *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los Condados catalanes*. Universidad Autónoma de Barcelona, Publicaciones y Ediciones, 2005, págs. 59-66.

retablo se representa un ciclo evangélico con episodios de la Infancia de Jesús, la Crucifixión y la Muerte de la Virgen. Cada uno de los episodios figurativos está separado de los contiguos por una entrecalle decorativa, que se encuentra también como límite inferior de las escenas del registro superior. En el caso de las escenas inferiores, dicha entrecalle decorativa ha sido sustituida por una pequeña franja en la que se realizó una inscripción que alude al patronazgo y fecha de ejecución de esta obra, que dice:

"...ARDUS:PALASCI:PRAPOSITUS:HUIUS:LOCI:ME:
FECIT:FIERI:III:IDUS:AUGUSTI:ANNO:DOMINI:
M:CCCXXXII."

Aunque no se conoce el pintor que ejecutó la obra, sí hay noticias de que fue encargada por el clérigo, cuyo nombre aparece en la anterior inscripción, Bernardo Palacio, preboste de la iglesia de Marinyans⁵⁰⁶. En cuanto a la cronología de la obra, es evidente la fecha de 1342, señalada en la mencionada inscripción.



Fig. 24. Retablo de la Virgen de la iglesia de Marinyans, Iglesia parroquial de Serdinyà (Conflent, Languedoc-Rosellón), (1342)

- **Retablo dedicado a San Marcos (fig. 25). Basílica de Santa María de Manresa.** Realizado en el entorno de los Bassa⁵⁰⁷, posiblemente por Arnau Bassa⁵⁰⁸, según se desprende de un documento fechado el 11 de diciembre de 1346⁵⁰⁹. La obra fue encargada por el gremio de zapateros de Barcelona, para la capilla que el gremio

⁵⁰⁶ MELERO MONEO 2005, pág. 133. Véase también: SUREDA PONS, J.: *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 5-32; *La pintura gótica catalana del siglo XIV*, San Cugat: Els Llibres de la Frontera, 1989, pág. 76.

⁵⁰⁷ YARZA LUACES: *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*, Madrid, Sílex, 1992, pág. 168.

⁵⁰⁸ Hijo y discípulo del también pintor Jaume Ferrer Bassa, con quien colaboró en numerosos trabajos. Su obra individual está documentada entre los años 1345 y 1348 aunque se sabe que trabajaba en el taller de su padre desde antes de estas fechas.

⁵⁰⁹ AZCÁRATE RISTORI 1996, págs. 297-299.

tenía en la catedral de Barcelona, trasladada más tarde a la Colegiata Basílica de Santa María, en Manresa.

El retablo, cuya iconografía es de gran utilidad para la realización de este trabajo, especialmente en el estudio del calzado, presenta, en la tabla central, a San Marcos consagrandolo como obispo a San Aniano⁵¹⁰, y en las tablas laterales pasajes de la historia de San Marcos, entre los que se encuentran la escena de la curación de la mano herida del zapatero Aniano y las de su martirio.



Fig. 25. Retablo dedicado a San Marcos. Basílica de Santa María de Manresa, (1346).

- **Retablo de la Trinidad y del Corpus Christi** (fig. 26). Procede de la capilla del Corpus Christi de la iglesia del monasterio cisterciense femenino de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell, Lleida)⁵¹¹. Adquirido por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona en 1885, perteneció al antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, de donde pasó al Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde se encuentra actualmente, (inv. MNAC 9920).

El retablo, dividido en dos cuerpos, representa, en su calle central, una Trinidad, con el Padre entronizado sosteniendo en sus brazos a Cristo crucificado; sobre la cruz aparece la paloma del Espíritu Santo. Bajo la Trinidad se representa un sagrario rodeado

⁵¹⁰ Zapatero, discípulo de San Marcos, que lo curó de una herida que se había hecho en la mano con una lezna. Sucedió a éste como Obispo de Alejandría, y murió en el año 86 (REAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. Alcoba, Daniel (trad.). Barcelona, ediciones del Serbal, 2001, tomo 2, volumen 3, pág. 101.

⁵¹¹ AINAUD, J.: *Catalan painting. II. From Gothic Splendor to the Baroque*, Nueva York, Skira-Rizzoli, 1991, págs. 34-35; CARBONELL, E. y SUREDA, J.: *Tresors medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid, Lunwerg, 1997, págs. 390-394.

por ángeles, en el que se hace visible la Eucaristía, con la representación nuevamente del Crucificado. A ambos lados de la mencionada calle central, aparecen seis compartimientos en los que se narran diversos milagros relativos a la Eucaristía; en el cuerpo superior izquierdo se refleja el traslado de la Eucaristía en procesión; a continuación aparece una escena alusiva a un milagro eucarístico narrado en la Cantiga CIV de las *Cantigas de Santa María*⁵¹². En el lado derecho del mismo cuerpo superior se narra el milagro del moribundo de Marsella⁵¹³; la siguiente escena narra una comunión recibida indignamente y en la siguiente se narra el milagro que efectuó la Virgen y el Niño, al conseguir que se disiparan las dudas de un clérigo en relación a la presencia de Cristo en la Eucaristía. En el cuerpo inferior se cuenta el milagro de la mula que se arrodilla ante la Hostia que transporta San Antonio de Padua; en los dos espacios siguientes se narra la Santa Cena. Las escenas que ocupan la parte derecha de este mismo cuerpo narran distintos episodios alusivos a milagros eucarísticos, relativos siempre a profanaciones perpetradas por judíos⁵¹⁴, por lo que han sido de gran utilidad al reflejar la indumentaria de dicho grupo social.

Su cronología puede situarse hacia mediados del siglo XIV, y más concretamente entre 1349 y 1350⁵¹⁵, momento en que se culpabilizó a los judíos de la peste negra, por lo que muchos miembros de la comunidad hebrea cercana al monasterio de Vallbona fueron masacrados.



Fig. 26. Retablo de la Trinidad y del Corpus Christi. Procede del monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell, Lleida). Museo Nacional de Arte de Cataluña, (inv. MNAC 9920), (ca. 1349-1350).

⁵¹² En la Cantiga CIV se cuenta la historia de una mujer que robó una hostia, ocultándola entre las bandas de su tocado, momento en que la Sagrada Forma comenzó a sangrar, hecho que llevó a la mujer a su arrepentimiento

⁵¹³ El enfermo no podía tragar alimentos a causa de su enfermedad, pero sí pudo ingerir la Hostia por medio de una abertura en su pecho.

⁵¹⁴ Sobre este tema véase MELERO-MONEO, María Luisa: "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges", en *LOCVS AMOENVS*, 6, 2002-2003, págs. 21-40.

⁵¹⁵ MELERO-MONEO 2005, págs. 176-180.

- **Retablo de la Virgen** (fig. 27). Procedente del Monasterio de Sijena (Huesca), se conserva actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, que lo adquirió en 1918. Azcárate ha considerado a Francisco Serra como autor de este gran retablo dedicado a la Virgen, datado ca. 1360⁵¹⁶, mientras que Camón Aznar lo atribuye a su hermano Jaime Serra⁵¹⁷.

El donante del retablo fue el Comendador de Sijena, fray Fontaner de Glera. El retablo se compone de banco con cinco casas, cuerpo con cinco calles y tres pisos, y ático con el Calvario. El retablo se dedica a la Virgen, con escenas del ciclo de la Infancia en las calles laterales⁵¹⁸, de la muerte de Cristo y la Resurrección, además del Tránsito y Coronación de la Virgen; en el banco se representan, flanqueando a la Santa Cena de la casa central, cuatro Milagros Eucarísticos relacionados con el maltrato de la Sagrada Forma⁵¹⁹ por parte de los judíos y una mujer sarracena, que revelan los prejuicios antisemitas de la época, y de cuya iconografía se han extraído datos de gran interés en relación al atuendo judío y musulmán. En la tabla central con la Virgen entre Santa Catalina de Alejandría y Santa María Magdalena, se representa al donante, que aparece arrodillado y queda identificado por una inscripción en su hábito que dice: *"FRA:FONTANER:D:GLRA:COMNADOR:D:SIXENA"*.



Fig. 27. Francisco Serra?: Retablo de la Virgen. Procede del Monasterio de Sijena (Huesca) (ca. 1360). Museo Nacional de Arte de Cataluña.

⁵¹⁶ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 301.

⁵¹⁷ CAMÓN AZNAR 1992, págs. 194-206.

⁵¹⁸ Anunciación, Nacimiento, Epifanía, Presentación en el Templo, Jesús entre los doctores y Bautismo de Cristo.

⁵¹⁹ Milagro de las abejas, milagro de los pececillos, milagro de la hostia apuñalada y milagro de la mujer sarracena que comulga de forma sacrílega.

- **Armario relicario del Monasterio de Piedra**⁵²⁰ (fig. 28). No está clara cuál pudo ser la ubicación del zaragozano armario en el Monasterio⁵²¹. Una de las hipótesis lo sitúa en el crucero de la iglesia protogótica cisterciense de dicho Monasterio, donde se cree permaneció hasta que D. Felipe Canga Argüelles y Ventades, director General de Fincas del Estado y académico de número, lo ofreció a la Real Academia de la Historia, (Madrid), en abril de 1851, siendo aceptada la obra el 19 de abril de dicho año (nº inv. antiguo: panel central: 01; puerta derecha: 02; puerta izquierda: 03).

En forma de tríptico, está ricamente dorado y policromado. Presenta un cuerpo central constituido por un frente rectangular de madera y dos puertas profusamente decoradas. En el frente rectangular se sitúan siete arcos polilobulados, destinados a contener las reliquias en su interior; en el vano central, de mayor tamaño que los otros seis, se guardaba la Sagrada Forma consagrada en el milagro del Sacro Dubio de Cimballa (Zaragoza); en la parte baja de este hueco aparece el escudo del ordenante flanqueado por una inscripción que dice: "*DOPNUS / MARTINUS / PONCII / ABBAS*". Por dicha inscripción sabemos que el armario relicario fue realizado por encargo de Martín Ponce, vigésimo sexto abad del Monasterio de Piedra, figura importante en la Corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), para albergar la Sagrada Forma mencionada anteriormente, que había sido donada al Monasterio por Martín el Humano (1356-1410), duque de Montblanch. La decoración de las puertas, especialmente las escenas que adornan la parte exterior de las mismas, son particularmente útiles en esta investigación, al presentar numerosas figuras que se visten y calzan según la moda del momento de su ejecución, cronología precisa que queda aclarada asimismo en esta obra, como veremos seguidamente. Dichas puertas muestran en su interior ocho figuras de ángeles músicos inscritas en arcos lobulados y levemente apuntados. El exterior de las mismas está decorado con doce escenas, dispuestas a modo de retablo y distribuidas en cuatro recuadros de idénticas dimensiones y tres arcos cada uno. En el ala izquierda se

⁵²⁰ EIROA RODRÍGUEZ, Jorge A.: *Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Antigüedades Medievales*, Madrid, 2006, págs. 165-168, y 188-189, láminas 16 y 17. Véase también: PITA ANDRADE, J.M.: "El tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra", en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Almagro-Gorbea, M. ed., 2001; GONZÁLEZ ZYMLA, H.: *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia* (bajo la dirección del Académico de Número Alfonso E. Pérez Sánchez, y con la colaboración de Leticia de Frutos Sastre), Madrid, 2003, págs. 233-238).

⁵²¹ Sobre dichas ubicaciones véase GONZÁLEZ ZYMLA, H.: "Consideraciones sobre la iconografía y simbolismos del retablo relicario del Monasterio de Piedra", en *Anales de Historia del Arte*, 2010, Volumen Extraordinario, pág. 232.

describen episodios de la vida de la Virgen, desarrollados de abajo a arriba⁵²². El ala derecha está dedicada a la Pasión de Cristo⁵²³. Las puertas están decoradas, en los márgenes que enlazan con el cuerpo central, con una estrecha cenefa con motivos decorativos de carácter vegetal y, en los extremos superior e inferior, una inscripción latina que nos señala que la obra fue pintada en el año 1390; así, en la parte superior dice: *"TABERNACULUM HOC VOCABITUR AULA DEI QUIA VERE / DOMINUS EST IN LOCO ISTO FUIT AUTEM CONSTRUCCTUM AD / HONOREM ET REVERENTIAM SACRATISSIMI CORPORIS / DOMINI NOSTRI JHU XPI ET PASIONIS EJUSDEM / NEC NON AD HONOREM"*; en la parte inferior puede leerse: *"ET REVERENTIAM SANCTISSIME GENITRICIS EIUSDEM / ET TOTIUS CELESTIS CURIE ET SANTORUM (...) / AT (...) FUIT (...) DEPICTUM ANNO MCCCXC / ANIMA ORDINATORIS REQUIESCAT IN SINU SALVATORIS AMEN"*. Sobre el autor o autores, ciertos investigadores señalan⁵²⁴ a Guillén de Leví (documentado entre 1378 y 1407) y a su sobrino Juan de Leví (documentado entre 1392 y 1407), ambos artistas activos en la diócesis de Tarazona.



Fig. 28. Armario relicario del Monasterio de Piedra. Real Academia de la Historia (nº inv. antiguo: panel central: 01; puerta derecha: 02; puerta izquierda: 03), (1390).

- **Retablo y Frontal de Quejana** (fig. 29). Procedentes del convento de San Juan de Quejana en Álava, se conservan en la actualidad en el Art Institute de Chicago,

⁵²² El abrazo ante la Puerta Dorada, Nacimiento de la virgen y la Presentación de la Virgen en el templo en la parte baja; la Anunciación, la Visitación y la Natividad en la parte alta.

⁵²³ Prendimiento, Lavatorio de Pilatos y Cristo camino del Calvario en la parte inferior; Cristo Crucificado ante las Santas Mujeres, el Calvario y el Descendimiento en la parte superior.

⁵²⁴ SANZ ARTIBUCILLA, J.M.: "Guillén y Juan de Leví, pintores de retablos", en *Sefarad*, IV, 1944, pág. 83; MAÑAS BALLESTÍN, F.: *Pintura gótica aragonesa*. Zaragoza, Guara editorial, 1979, págs. 81-87; MAÑAS BALLESTÍN, F.: "El retablo relicario del Monasterio de Piedra", en *Segundo encuentro de estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 1989, págs. 323-334.

al que llegaron en 1928 (nº de inventario: 1928.817)⁵²⁵. Formaron parte de la capilla funeraria del canciller Pedro López de Ayala, ubicada en dicho convento, el cual fue fundado por el padre del Canciller hacia 1378⁵²⁶. En cuanto a las pinturas, todos los autores que las han estudiado asumen que fueron encargadas por el canciller Pedro López de Ayala, basándose en las alusiones que el retablo hace del canciller y de su esposa doña Elvira Álvarez de Ceballos (fallecida en 1372), mediante la heráldica, la representación de los personajes y de la inscripción que recorre la parte inferior del retablo, en la que se indica asimismo que fueron mandadas hacer en el año 1396:

*"ESTA:CAPIELLA:ESTOS:FRONTALES:MANDARON:FACER:DON PERO:
LOPEZ:DE:AIALA:EDONA:LEONOR:DE:GUZMAN:SU:MUGER:AL:SERUIÇIO:DE
:DIOS:EDE:SANTA:MARIA:ENEL:ANO:DEL:NACIMIENTO:DE:NUESTRO:SEÑOR:
IHU:XPO:DE:MILL:E:TREZIENTOS:E:NOUEINTA:E:SEIS:ANOS:VENDIZELAS:
SANTOMAS:DAQUINO:+*⁵²⁷.

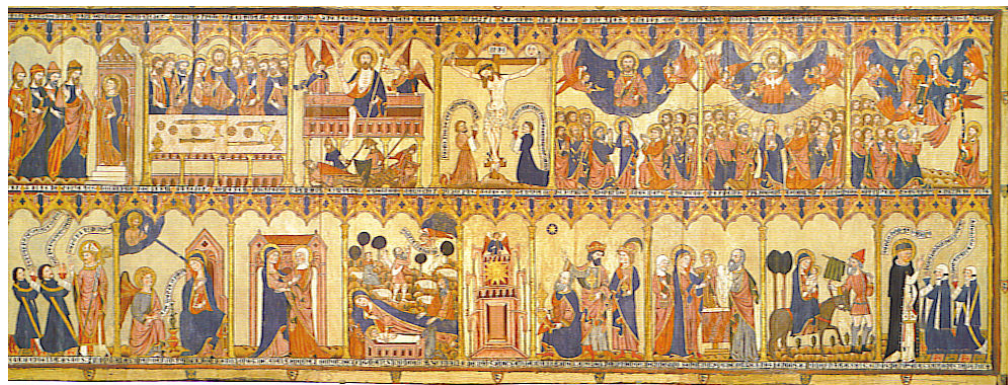


Fig. 29. Retablo y Frontal de Quejana. Proceden del convento de San Juan de Quejana (Álava). Chicago (EE.UU), Art Institute (nº de inventario: 1928.817), (1396).

4.1.2.2. Escultura.

La obra plástica monumental es una herramienta fundamental para esta investigación, por el gran desarrollo que, especialmente las portadas, tuvieron en los siglos que nos ocupan, ya que si bien su iconografía está fijada en función de determinados programas, no así la indumentaria de los personajes representados.

⁵²⁵ MARTÍNEZ VÁZQUEZ, F.: "Reseña histórica y catálogo monumental del monasterio de Quejana, 1374-1974, VI Centenario", en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XIX, vol. XIV, 1975, págs. 7-179. Véase también: BETI, M.: "El Retablo de Quejana del Canciller Ayala", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, XXIV, 1916, pág. 246; CAMÓN AZNAR 1992, págs. 171-172, fig. 158; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 287.

⁵²⁶ MELERO-MONEO, Marisa: "Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)", en *LOCUS AMOENUS*, 5, 2000-2001, págs. 33-51.

⁵²⁷ PORTILLA, Micaela J.: *Quejana, solar de los Ayala*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988.

4.1.2.2.1. Portadas y claustros de catedrales e iglesias.

Fuentes inagotables de datos relativos al atuendo, gracias al anacronismo indumentario de los programas iconográficos representados, son las catedrales de Burgos, León o Burgo de Osma; así como la Colegiata de Toro (Zamora), y la iglesia de Santa María la Real de Villalcázar de Sirga, entre otras. Hacia 1220 se introducen en Castilla y León las formas del gótico clásico que irradian de los grandes talleres franceses. La subida al trono de Castilla de Fernando III refleja un momento de gran prestigio de la monarquía, ya que tanto él como su primo el rey Luis IX de Francia fueron reconocidos por la Iglesia como reyes santos, al encarnar el ideal de príncipe cristiano que gobernaba con justicia, siendo un modelo para sus súbditos.

- **Catedral de Tuy (Pontevedra)** (Fig. 30). La obra de la catedral de Tuy, que se hace conforme al modelo de la catedral compostelana, se inicia hacia 1145, siendo consagrada, por el obispo don Esteban Egea, en 1224 ó 1225⁵²⁸, fecha en la que consta se construía la portada, aunque posiblemente no fuera terminada hasta mediados del siglo XIII. En ella se aprecian dos claras influencias, por un lado la que deriva de la estilística formal del Pórtico de la Gloria, que se hizo sentir en Galicia y en las zonas circundantes hasta bien entrado el siglo XIII; por otro lado, la que la relaciona con el arte francés en torno a 1200 y que afecta más a su organización iconográfica⁵²⁹.

El portal está contenido en un profundo pórtico en la fachada occidental de la catedral. En el tímpano, encuadrado por unas alquivoltas decoradas con motivos vegetales y en su parte superior encontramos el tema de la Adoración de los Reyes. En el amplio dintel se representan tres escenas, la Anunciación a los Pastores, la Natividad, en el centro y por último una escena al extremo, probablemente la Anunciación. En las jambas aparecen representadas ocho figuras, a la izquierda, junto a la puerta, San Juan Bautista, al que siguen San Pedro, un profeta, posiblemente Isaías, y Moisés, fundiéndose de este modo el Antiguo con el Nuevo Testamento; a la derecha, una figura junto a la puerta que no ha sido identificada pero que, en función de la de San Juan Bautista, podría ser la del Evangelista, en cuyo caso debe ser símbolo parlante el águila

⁵²⁸ WILLIAMSON, Paul: *Escultura gótica. 1140-1300*, ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pág. 195; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 143

⁵²⁹ MORALEJO, Serafín: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Universidad de Santiago, 1975; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 143; WILLIAMSON 1997, pág. 194-195.

en que se apoya; a continuación una figura que ha sido identificada como Jeremías, San Pablo o San Andrés, la reina de Saba y el rey Salomón



Fig. 30. Catedral de Tuy (Pontevedra).

- **Catedral de Burgos** (Fig. 31). Fernando III había contraído matrimonio con la reina Beatriz de Suabia en 1219, en la vieja catedral románica de Burgos, ante el obispo don Mauricio. Dicha ciudad, como cabeza de Castilla, había sido con frecuencia residencia de los reyes; por otra parte ésta disfrutaba de un gran auge económico, como ya se vió en su momento, por lo que el monarca y el obispo decidieron construir una nueva catedral, que se planteó a la manera de los templos franceses del período clásico. El edificio se comenzó por la cabecera y, en 1230, cuando las obras llegaban al crucero, se inició la construcción de la denominada **Portada del Sarmental**⁵³⁰, en el brazo sur del templo. La portada tiene en su tímpano la representación del Cristo sedente que bendice, encontrándose rodeado de los cuatro evangelistas; en las arquivoltas se representan los veinticuatro ancianos del Apocalipsis; en los dos arcos más externos aparecen figuras que tocan campanas y un órgano; en el parteluz se encuentra una figura de dudosa identificación, ya que unos la han visto como la representación del obispo don Mauricio, iniciador de la catedral y fallecido en 1238, aunque también podría ser san Indalecio, obispo fundador de la diócesis de Burgos. Concluído hacia 1245 el brazo norte del crucero, se iniciaría la construcción de la **Portada de la Coronería**, en

⁵³⁰ VALLEJO et al. 1995, pág. 228; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 153, sitúa la fecha de ejecución en torno a 1240; WILLIAMSON 1997, págs. 335 y ss.

correspondencia con la del brazo sur; en 1257 se cita como ya terminada⁵³¹; el tema de esta puerta es el Juicio Final; así, en el dintel se representa el peso de las almas por san Miguel, con la consiguiente separación entre elegidos y condenados. La **Portada del claustro**, que se hizo a partir de una fecha incierta entre 1260⁵³² y 1265⁵³³, se dedica a la venida de Cristo como Hijo de Dios y Mesías; en la jamba izquierda aparece el tema de la Anunciación⁵³⁴, mientras que en la jamba derecha se representa a los profetas Isaías y David, que profetizaron la venida del Mesías; en el tímpano se sitúa el Bautismo de Cristo, rodeado de dos grupos de asistentes; en las arquivoltas aparece Jessé y figuras sedentes de reyes y profetas del Antiguo Testamento. En el **claustro** se conservan, adosadas a los muros, cierto número de esculturas de origen desconocido, algunas de las cuales Azcárate considera pueden proceder de la fachada principal⁵³⁵; entre ellas hay representaciones de santos, apóstoles, figuras bíblicas e históricas. Adosadas al muro norte de este mismo claustro se sitúan las polémicas esculturas de una pareja real en el momento de sus desposorios, que tan útiles han sido en esta investigación, para el estudio del atuendo, el tocado y las joyas⁵³⁶; los recién casados son representados en el instante en que el rey coronado, con un perro a sus pies, entrega el anillo matrimonial a la reina. Aunque ciertos autores las han interpretado como Alfonso X y Violante de Aragón⁵³⁷, otros los han identificado con Fernando III y Beatriz de Suabia⁵³⁸, que habían contraído matrimonio en el templo burgalés en 1219⁵³⁹.

⁵³¹ VALLEJO et al. 1995, pág. 230; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 153.

⁵³² AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 157.

⁵³³ VALLEJO et al. 1995, pág. 236.

⁵³⁴ Véase Capítulo I. El vestido, pág. 52, fig. 46

⁵³⁵ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 158.

⁵³⁶ Véanse: Capítulo I. El vestido, pág. 122, fig. 121; Capítulo II. El tocado femenino y el arreglo del cabello, pág. 103, figs. 115 y 116; Capítulo IV. Las joyas, pág. 78, fig. 83.

⁵³⁷ LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, pág. 319; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 159; WILLIAMSON 1997, págs. 341-342.

⁵³⁸ CARRERO SANTAMARÍA, E.: "CAT. 70. Pareja Real", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Vol. I. Estudios y catálogo. León, Junta de Castilla y León, 2001, pág. 150; KARGE H.: *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pág. 122.

⁵³⁹ Sobre esta polémica véase también: GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 199; VALLEJO et al. 1995, pág. 238.



Fig. 31. Catedral de Burgos.

- **Catedral de Toledo** (Fig. 32). La obra más importante de la escultura toledana del siglo XIV es la **Puerta del Reloj**, en la fachada del lado norte, conocida también como Puerta de los Reyes Magos, de la Chapinería⁵⁴⁰ y de la Feria⁵⁴¹. Aunque la primera piedra de la catedral se puso en 1226 por el rey Fernando III, las obras avanzaron muy lentamente y no parece haber recibido ninguna puerta esculpida hasta comienzos del siglo XIV⁵⁴². En su conjunto se ha relacionado con las fachadas del crucero de la catedral de París (1250-1258) y por razón de su iconografía, con la portada de Santa María la Real de Olite (Navarra), de fines del siglo XIII, advirtiéndose no obstante algunas características de influencia italiana⁵⁴³. Teresa Pérez Higuera, que la ha estudiado en profundidad, ha establecido su cronología entre 1280 y 1300⁵⁴⁴.

En el amplio tímpano, dividido en cuatro fajas horizontales, se desarrollan escenas de la vida de Cristo y de la Virgen⁵⁴⁵. En la parte superior del tímpano se representa el Tránsito de la Virgen. En las arquivoltas ángeles con incensarios, cirios y copas, entre los que se incluyen, en la tercera arquivolta, tres arzobispos. En las jambas

⁵⁴⁰ Recibe este nombre por ser frontera a la calle que lleva ese nombre, lugar donde se fabricaban y vendían *chapines*, calzado que será estudiado en este trabajo en el Capítulo III. El calzado.

⁵⁴¹ Así conocida porque daba salida a la calle donde se celebraba la feria.

⁵⁴² WILLIAMSON 1997, págs. 352-354.

⁵⁴³ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 196.

⁵⁴⁴ PÉREZ HIGUERA, Teresa: *La puerta del reloj en la catedral de Toledo*, Toledo, 1987.

⁵⁴⁵ La Anunciación, la Natividad la Adoración de los Magos, la Degollación de los Inocentes, la Huida a Egipto, la Circuncisión, Jesús entre los doctores, la Presentación de Jesús en el Templo, el Bautismo y las Bodas de Caná.

se representan a la izquierda los tres reyes que presentan sus ofrendas a la Virgen, que se sitúa en el parteluz sosteniendo al Niño. En la jamba derecha, San José, Santa Isabel y la Virgen en la escena de la Visitación. En el espacio entre la primera arquivolta y el encuadramiento exterior del siglo XVIII, se desarrolla en estilo rudo, una iconografía cuya significación es difícil de comprender, según señala Pérez Higuera⁵⁴⁶.



Fig. 32. Catedral de Toledo. Puerta del Reloj.

- **Catedral de León** (Fig. 33). Los trabajos de la escultura monumental que la adornan, de gran utilidad para el desarrollo de esta investigación, se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XIII⁵⁴⁷. Esta catedral comporta uno de los más completos programas escultóricos de la época, entre las dos portadas del crucero y la **portada occidental**. Ésta última, de hacia 1270⁵⁴⁸, está compuesta por tres vanos; así, en la puerta central aparece la representación del Juicio Final en el tímpano, como veíamos en la Portada de la Coronería de la catedral de Burgos⁵⁴⁹. A ambos lados de la puerta aparecen los apóstoles y en el parteluz se representa a la Virgen, titular de la catedral bajo la advocación de Santa María de la Regla, conocida popularmente como la "Virgen Blanca". La decoración de las arquivoltas está formada por pequeñas escenas de la resurrección de los muertos, en las que se muestran a los elegidos en el cielo, así como

⁵⁴⁶ PÉREZ HIGUERA 1987.

⁵⁴⁷ WILLIAMSON 1997, págs. 342 y ss.

⁵⁴⁸ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 164; VALLEJO et al. 1995, pág. 245.

⁵⁴⁹ En el centro, Cristo mostrando sus llagas, y dos ángeles con los instrumentos de la Pasión, arriba ángeles con la corona de espinas y a los extremos las figuras de María y San Juan arrodillados; en el dintel se representa la entrada de los justos en el Paraíso, a San Miguel pesando las almas en el centro, y en la parte derecha del dintel aparecen los diablos que se llevan a los condenados.

los condenados guiados por diablos, y santos⁵⁵⁰. La puerta de la izquierda de esta misma fachada occidental, conocida como **"Puerta de San Juan"** por las escenas representadas en la arquivolta central, que narran la vida de San Juan Bautista, está fechada entre 1265 y 1275⁵⁵¹. En el tímpano, dividido en tres franjas, se representa el ciclo del Nacimiento de Cristo⁵⁵². En la arquivolta más interna aparecen reyes sentados y a Jessé dormido con el tallo florido que surge de él; en la arquivolta intermedia, aunque muy dañada, puede apreciarse la representación de la Historia de San Juan Bautista⁵⁵³. En la arquivolta externa hay escenas de la conversión de Pablo y la jerarquía eclesiástica presidida por Cristo desde la clave. La puerta de la derecha, aunque denominada de **San Francisco** está dedicada al tema del Tránsito y Coronación de la Virgen; así, en el registro inferior, los apóstoles colocan el cuerpo de la Virgen en el sepulcro, a la vez que Jesucristo recoge su alma; sobre la escena anterior aparece la coronación de María en el cielo; en las arquivoltas se representan serafines, ángeles turiferarios y ceroferarios, las vírgenes necias y prudentes y santas. En las jambas representaciones de figuras, entre las que aparecen Isaías, Simeón, la reina de Saba y una Sibila. Además de las mencionadas portadas, aparecen representadas una serie de 16 figuras en los pilares que sobresalen entre los vanos, donde puede reconocerse a Aarón, Moisés, la Sinagoga, Jeremías, Melquisedec, la Iglesia, Daniel, Ezequiel, Samuel, Elías, Esther y Asuero. La **portada sur**, en el brazo meridional del crucero, está compuesta asimismo por tres vanos, como en la principal que veíamos más arriba. De dichos vanos, sólo el de la derecha nos ha llegado en su estado primitivo, sin restauraciones, aunque sólo ha conservado las arquivoltas, en las que se representan ángeles, y el tímpano, donde se narra la historia de San Froilán. La **portada norte**, en el brazo septentrional de la catedral de León, es ya de finales del siglo XIII⁵⁵⁴. Sólo existen dos puertas de las tres que hubiera tenido para establecer un paralelismo con el brazo sur; la del lado izquierdo no tiene esculturas, pero la central, conocida como de la "Virgen del dado", cuenta con un programa escultórico completo. Dicho nombre está en relación con la escultura de la Virgen con el Niño, situada en el parteluz, protagonista

⁵⁵⁰ Entre dichos santos aparecen representadas Santa Bárbara, Santa Margarita, Santa Catalina y Santa Clara.

⁵⁵¹ FRANCO MATA, A.: *Escultura gótica en León*, León, 1976.

⁵⁵² Con las escenas de la Visitación, Natividad, Sueño de José, Anuncio a los pastores, consulta de un Mago a Herodes, Epifanía, Huida a Egipto y la Matanza de los inocentes

⁵⁵³ Con escenas de la Anunciación a Zacarías, Nacimiento del Bautista, , Bautista de Jesús, San Juan en presencia de Herodes, Entierro del Bautista, Festín de Herodes, Herodías y Salomé, Degollación de San Juan.

⁵⁵⁴ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 169.

de una leyenda antigua, según la cual un jugador de dados, enfadado por su mala suerte, había tirado éstos a la cabeza del Niño, produciéndole una herida, lo que le haría arrepentirse y obtener el perdón de la Virgen. En las jambas se representa a San Pablo, San Pedro, Santiago, el grupo de la Anunciación y san Mateo; en el tímpano Cristo, dentro de la mandorla, sostenida por ángeles, y los evangelistas, bajo forma humana en actitud de escribir, acompañados de sus correspondientes símbolos; en las arquivoltas aparecen una serie de santas Vírgenes con distintos atributos, y de clérigos.



Fig. 33. Catedral de León.

- **Catedral de El Burgo de Osma (Soria)** (Fig. 34). Su construcción fue comenzada por Juan Domínguez o Díaz de Medina (1231-1240), obispo de Osma y canciller de Fernando III, para sustituir a la anterior románica. Hay constancia de que dichas obras se iniciaron en 1232⁵⁵⁵ y todavía no se habían finalizado en 1275, cuando el obispo Agustín (1261-1286) solicitaba limosnas para continuar las obras⁵⁵⁶. Azcárate señala que fue terminada hacia la primera mitad del siglo XIV⁵⁵⁷, mientras que Williamson, que considera dicha fecha muy tardía, indica que la portada principal no se construyó hasta pasados unos cuarenta años después de comenzada la catedral gótica en el año 1232, por lo que sitúa una cronología en torno a 1272⁵⁵⁸. Mi punto de vista sobre dichas dataciones será razonado debidamente en la Conclusión de este trabajo, basándome en las características formales de la indumentaria que lucen los personajes

⁵⁵⁵ MARTÍNEZ FRÍAS 1989, págs. 340 y ss.

⁵⁵⁶ VALLEJO et al. 1995, pág. 253.

⁵⁵⁷ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 172.

⁵⁵⁸ WILLIAMSON 1997, págs. 348-349.

representados⁵⁵⁹. El programa constructivo se sitúa en tres portadas incompletas, de las cuales la llamada de la **Capiscolia** es de pequeñas dimensiones y sólo tiene decoración vegetal y animal, sin utilidad para esta investigación; la de **San Miguel**, situada a los pies de la catedral sólo ha conservado las esculturas de las arquivoltas; la **portada principal**, en el brazo sur del crucero, está dedicada a la Virgen, aunque en la actualidad el programa está incompleto, ya que falta la escena de la Coronación de la Virgen en el tímpano, que ha sido sustituido por un jarrón de azucenas tallado en 1885. En el dintel se representa la Dormición de la Virgen, rodeada de los apóstoles, mientras los ángeles transportan el alma al cielo en un lienzo. Los personajes de las arquivoltas representan la Corte Celestial, con las Santas Vírgenes, los Ancianos del Apocalipsis y ángeles turiferarios, así como San Miguel que aparece pesando las almas. Hay que destacar que han sido de gran interés, para el tema que nos ocupa, las grandes esculturas de las jambas, que completan la iconografía de la parte superior con representaciones de seis personajes bíblicos y el grupo de la Anunciación. Entre ellas se reconoce fácilmente a Moisés, con las tablas, la serpiente de bronce y los cuernos, así como la Anunciación; no tan sencilla es la identificación de un rey y una reina, interpretados generalmente como Salomón y la reina de Saba, o la representación de la que se cree Santa Catalina, con la espada del martirio y la melena suelta cayendo sobre la espalda.



Fig. 34. Catedral de El Burgo de Osma (Soria).

- **Iglesia de Santa María la Mayor de Toro** (Fig. 35). De suma importancia para esta investigación es su **portada del Paraíso** o de la **Majestad**, que nos aporta datos de gran interés, al conservar gran parte de su policromía original, aunque ésta haya sido

⁵⁵⁹ La indumentaria, que será minuciosamente analizada a lo largo de esta investigación (véase el Capítulo I. El vestido, apartados 2.1. y 4.2.1.1.), servirá para precisar dicha cronología, en la Conclusión de este trabajo⁵⁵⁹.

restaurada. La misma fue obra de un tal Domingo Pérez, en tiempos del rey Sancho IV (1284-1295), según reza una inscripción aparecida durante las obras de restauración, en la que puede leerse: "*ESTE: LAVOR: PINTO: DOM(INGO): PEREZ: CRIADO: DEL: REY: DON: SANCHO:(...): MANDADO: DE: ALVAR: PEREZ: FIIO: DE: PEDRARIAS: PCURAOR*". Las obras de esta iglesia (colegiata desde época de los Reyes Católicos), finalizaron con la construcción de una gran fachada en la parte occidental del templo, y aunque no hay datos sobre la cronología, una noticia de 1240⁵⁶⁰, referente a la compra de unas casas que, al parecer, se destinaron a ampliar la iglesia, nos informa de que las obras no habían concluido y se hacían donaciones y trueques de casas con este fin, por lo que podría fecharse entre 1240 y 1265⁵⁶¹. Por su parte Azcárate sitúa su cronología a finales del segundo tercio del siglo XIII⁵⁶².

El programa iconográfico nos ofrece numerosos personajes de gran interés por la detallada aparición de vestidos y tocados; así, en el parteluz aparece una imagen de la Virgen con el Niño en sus brazos, al que parece ofrecer una flor; en el dintel se representa la Dormición de la Virgen, en la que los apóstoles colocan su cuerpo en el sepulcro, mientras dos ángeles llevan su alma al cielo. En el centro del tímpano está la escena de la Coronación, donde aparece la Virgen sentada en un trono al lado de Cristo quien corona a su madre. Las arquivoltas, partiendo de la interior, representan ángeles con cirios e incensarios, apóstoles, diáconos y confesores, obispos, santas mártires portando sus palmas del martirio, y finalmente reyes y figuras femeninas con instrumentos musicales; en la chambrana o arquivolta externa se representa el Juicio Final, con Cristo en el centro, rodeado de ángeles con los instrumentos de la Pasión, entre la Virgen y San Juan; a la izquierda los ángeles anuncian con trompetas la resurrección de los muertos, que salen de sus tumbas; los salvados se dirigen al Paraíso, mientras que en el lado derecho aparecen los condenados dirigiéndose al infierno guiados por los demonios. En las jambas hay ocho estatuas que representan a reyes y profetas del Antiguo Testamento y ángeles. Los capiteles de las columnas situados debajo de sus pies están decorados con escenas de la infancia de Cristo⁵⁶³.

⁵⁶⁰ VALLEJO et al. 1995, pág. 252; PUENTE, Ricardo: *La colegiata de Toro. Santa María la Mayor*, León, editorial Albanega, pág. 26.

⁵⁶¹ Ibidem, pág. 253.

⁵⁶² AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 147.

⁵⁶³ Entre dichas escenas puede apreciarse el Nacimiento, la Anunciación a los Reyes Magos, la Epifanía y la Matanza de los inocentes, entre otras.



Fig. 35. Iglesia de Santa María la Mayor de Toro. Portada del Paraíso o de la Majestad

- **Santa María la Real de Villalcázar de Sirga (Palencia)** (Fig. 36). Templo fortaleza construido por la Orden de los Templarios a finales del siglo XII, en el Camino de Santiago. De las dos portadas que tenía, se conserva la fachada meridional, bajo un alto pórtico que se construiría cuando ya estaba iniciada la decoración escultórica, datada esta última hacia finales del siglo XIII⁵⁶⁴. La puerta carece de tímpano y no tiene estatuas en las jambas, pero las arquivoltas que forman su amplio abocinamiento están decoradas con cinco series de figuras, difíciles de identificar dado el deterioro de las mismas, que representan ángeles, santas, santos, clérigos y personajes que tañen instrumentos musicales. De gran interés es el doble friso de grandes esculturas situado por encima; en el centro de la banda superior aparece un Cristo en majestad rodeado por el tetramorfos, a los que se han añadido dos cabezas humanas; a ambos lados aparecen representados los apóstoles; en la franja inferior, la Virgen ocupa el centro, bajo el Cristo anteriormente citado, con el Niño en brazos, y formando parte de una Epifanía, en la que aparecen los tres Reyes magos, a la izquierda del espectador, y San José a la derecha; a continuación de esta figura, otras dos forman una Anunciación.

⁵⁶⁴ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 175; VALLEJO et al. 1995, pág. 258.; PUENTE, Ricardo: *Santa María de Villasilva. El templo gótico de Villalcázar de Sirga*, León, editorial Albanega, 2001, pág. 26.



Fig. 36. Iglesia de Santa María la Real de Villalcázar de Sirga (Palencia). Portada de la fachada meridional.

4.1.2.2.2. Escultura funeraria.

La escultura funeraria es igualmente un gran apoyo para la ejecución de este trabajo, dado el gran desarrollo de esta tipología plástica en los siglos que nos ocupan, gracias a los cambios sociales y religiosos que concedieron cada vez mayor protagonismo a los fieles laicos en el ámbito de la iglesia; así, durante los siglos XIII y XIV, reyes, nobles y alto clero fueron los titulares de los sepulcros monumentales, que procuraban que su descanso eterno fuera una prolongación en la tierra de la fama adquirida en vida, siendo reflejados con sus mejores galas, tan útiles para nuestra investigación⁵⁶⁵.

Los talleres creados en torno a la escultura monumental de las catedrales góticas desarrollan una amplia labor en el campo de la escultura funeraria. Entre ellos, son de importancia vital para el desarrollo de este trabajo los siguientes:

4.1.2.2.2.1. Talleres burgaleses.

- **Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos)** (fig. 37)⁵⁶⁶.

Monasterio cisterciense fundado por Alfonso VIII (fallecido en 1214) y Leonor de Plantagenet (fallecida en 1214), con el deseo de establecer en él su panteón familiar. El

⁵⁶⁵ Véase la obra de GÓMEZ BÁRCENA, M^a Jesús: "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ciclo de conferencias celebradas del 1 al 5 de diciembre de 1986, pág. 31-50.

⁵⁶⁶ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 14 y lámina XV. Véase también PALOMO FERNÁNDEZ, Gema y RUIZ SOUZA, Juan Carlos: "Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt", en *Goya*, 316-317, 2007, págs. 21-44. Sobre la escultura funeraria en Burgos véase también la obra de GÓMEZ BÁRCENA, M^a Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988.

sepulcro de los fundadores, ocupa un lugar privilegiado en el coro de las monjas, ante el altar de la iglesia gótica. Fue encargado, con posterioridad a su fallecimiento, a su nieto Fernando III, por lo que se había fechado hacia mediados del siglo XIII⁵⁶⁷. Aunque recientemente se ha apuntado la hipótesis de que la realización de este sepulcro del matrimonio real debe retrasarse al primer cuarto del siglo XIV, basándose en el hecho de que las Cortes reunidas en 1348 admitieron que el cadáver fuera llevado sobre andas pero sin "*panno de oro, nin de seda nin de suria*"⁵⁶⁸

De gran originalidad es la modalidad utilizada para colocar juntos a los cónyuges, algo no habitual en los enterramientos reales⁵⁶⁹. El conjunto funerario descansa sobre leones y está formado por dos sepulcros con forma trapezoidal, unidas lateralmente y cubiertas a doble vertiente. La decoración presenta la peculiaridad de fijar el tipo de sepultura con decoración heráldica, situada tanto en los laterales como en la tapa. En los testeros, para el monarca se ha elegido la representación de la Cruz portada por dos ángeles⁵⁷⁰, y la imagen del propio monarca en el acto de otorgar a la abadesa doña Misol la bula de fundación del monasterio. En los testeros correspondientes a la reina Leonor se esculpió el tema de la de la Crucifixión, con las figuras de la Virgen y San Juan, y la representación de la "*elevatio animae*", en la que dos ángeles psicopompos, llevan en un lienzo el alma de la reina, que adopta forma humana.



Fig. 37. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos). Sepulcro fundadores, (primer cuarto s. XIV?)

⁵⁶⁷ VALLEJO et al. 1995, pág. 262.

⁵⁶⁸ MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M^a del Carmen: *Los nombres de los tejidos en castellano medieval*. Publicaciones de la Cátedra de Historia de la Lengua Española, Universidad de Granada, 1989, págs. 268-269.

⁵⁶⁹ VALLE PÉREZ, José Carlos: "La construcción del monasterio de las Huelgas", en Catálogo exposición 2005 b, pág. 62.

⁵⁷⁰ Posiblemente en alusión de las Navas de Tolosa y a la festividad litúrgica de la Exaltación de la Cruz (PÉREZ MONZÓN, Olga: "Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV, 2002, págs. 19-41).

- **Sepulcro de la infanta doña Berenguela**⁵⁷¹ (fallecida en 1279) (fig. 38), situado en la nave central de la iglesia de Santa María la Real de Huelgas, está datado en la segunda mitad del siglo XIII⁵⁷². Al morir doña Berenguela fue enterrada en este sepulcro que había mandado construir para guardar los restos de la reina doña Berenguela, su abuela, pues al parecer la comunidad respetó la voluntad de ésta de ser enterrada en sepultura sencilla⁵⁷³. El sepulcro, con su cubierta a doble vertiente, representa un ciclo religioso; así, en la tapa, bajo arquerías, se colocan las escenas de la Anunciación, la Natividad, la Anunciación a los Pastores, la Presentación en el templo y la Huída a Egipto. En su frente se dispone un relieve con el tema de la Adoración de los Reyes seguido por la Degollación de los Inocentes. En el testero se representa el tema de la Coronación de la Virgen con Cristo y el de la Muerte en su lecho con el alma que es llevada al cielo por ángeles con un obispo y un abad a los lados.



Fig. 38. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos). Sepulcro de doña Berenguela, (segunda mitad s. XIII).

- **Sepulcro del infante don Alfonso de la Cerda** (fallecido en 1275), (s. XIV)⁵⁷⁴, (fig. 39). Conservado en la nave del Evangelio de la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos). La caja sepulcral, con cubierta a doble vertiente se apoya sobre dos leones afrontados; unos lazos de influjo mudéjares forman octógonos que albergan castillos y leones; las flores de lis las ostentaba don Alfonso por su madre doña Blanca, hija de san Luis de Francia, por ello aparecen en los espacios libres. En los frontispicios, triangulares por exigencia de la cubierta, se representa en uno a Cristo

⁵⁷¹ Hija de Fernando III, monja y señora del Monasterio de las Huelgas.

⁵⁷² RUIZ MALDONADO, Margarita: "Escultura funeraria del siglo XIII: los sepulcros de los López de Haro", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVI, 1996, págs. 91-169; GÓMEZ MORENO 1946, pág. 14 y láminas XVII, XIX a.

⁵⁷³ CATALOGO exposición 2005 b, págs. 60-61.

⁵⁷⁴ CRUZ, Fray Valentín de la, *El Monasterio de las Huelgas de Burgos*, León, editorial Everest, 1998, págs. 27 y 28.

entre María y san Juan y en otro a la Virgen sedente con el Niño en sus brazos y dos ángeles arrodillados.



Fig. 39. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).
Sepulcro del infante don Alfonso de la Cerda, (s. XIV).

- **Villarcayo (Burgos). Monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña. Sepulcro de Sancho Sánchez de Rojas** (fallecido en 1367)⁵⁷⁵, (fig. 40), datado ca. 1367-1369⁵⁷⁶. Estuvo adosado en la pared de un lucillo que lo albergaba en la iglesia del Monasterio, que fue destruido por un incendio en el año 1970. La comunidad se trasladó a Villarcayo, Burgos, donde se conserva este sepulcro.

En la cubierta del sepulcro, se representa la estatua del yacente. La caja, de base rectangular, con disminución de anchura y altura de la cabeza a los pies, presenta decoración sólo en tres de sus lados. El orden de la lectura de los relieves comienza por la cabecera y termina en los pies, con un total de siete escenas; en el lado de la cabecera se representa el Asalto a una plaza fuerte; el Homenaje de Sancho Sánchez de Rojas al rey, la Visita del rey al caballero en su lecho de muerte, y Planto por el caballero muerto; en la zona frontal de la caja, las Exequias de don Sancho, desarrolladas en cinco escenas bajo arcos, de izquierda a derecha, el grupo de dueñas y plañideras, el momento del responso, colocado el cadáver sobre un fêretro que descansa sobre leones, asistido por dos obispos y dolientes, al que sigue la escena del llanto de las plañideras sobre el cadáver que reposa en su lecho mortuario y, seguidamente, la escena de la muerte del

⁵⁷⁵ Sancho Sánchez Rojas sirvió a Alfonso XI y a sus dos hijos Pedro I y Enrique II. Nombrado caballero en el monasterio de las Huelgas por Alfonso XI en 1332, destaca como gran soldado en distintas contiendas, de forma especial en la batalla del Salado (1340). Falleció en 1367 en la batalla de Nájera.

⁵⁷⁶ RUIZ MALDONADO, Margarita: "Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de los Rojas, Celada y su círculo", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVI, 1994, págs. 45-126; Catálogo exposición 2005 b, págs. 206-208..

caballero en su lecho, en el que se reconoce la salida del alma como un niño, rodeado por un grupo de figuras entre las que destaca un rey; y por último un grupo de guerreros y un obispo ante el que se arrodilla un caballero.



Fig. 40. Villarcayo (Burgos). Monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña. Sepulcro de Sancho Sánchez de Rojas, (ca. 1367-1369)

4.1.2.2.2. Talleres leoneses.

- **Catedral de León. Sepulcro del obispo don Martín Rodríguez** (fallecido en 1250)⁵⁷⁷, (fig. 41). Se encuentra en la catedral, empotrado en el muro occidental del crucero norte. El arcosolio tiene forma de arco de medio punto sostenido por columnas, con ángeles en las arquivoltas y en el intrados lobulado; en la clave el alma del difunto que va a ser presentada al Salvador que sobre el trasdós del arco aparece y la bendice; en las enjutas dos evangelistas, el águila de San Juan y un evangelista escribiendo; en el frente del sepulcro se representa un tema específicamente leonés, en el que vemos una escena de caridad, como es el reparto de limosna a los pobres, donde se reflejan minuciosos detalles del atuendo, el tocado y calzado; en el testero del fondo la ceremonia fúnebre con los dolientes y eclesiásticos y en la parte superior del tímpano una mutilada Crucifixión.

⁵⁷⁷ AZCÁRATE RISTORI 1996, págs. 181-182; VALLEJO et al. 1995, págs. 263-264, 269, 270; GÓMEZ RASCÓN, Máximo: *La catedral de León, Cristal y Fé*, León, Edilesa, 1998, pág. 52, 53-54.



Fig. 41. Catedral de León. Sepulcro del obispo don Martín Rodríguez, (ca. 1250).

- **Catedral de León. Sepulcro del deán Martín Fernández** (s. XIII)⁵⁷⁸, (fig. 42). Se encuentra en el claustro de la catedral. Descubierto por Juan Torbado en el año 1911⁵⁷⁹. Presenta un arco apuntado dividido por mainel que forma huecos gemelos. El tímpano se distribuye en dos zonas, en la superior, la Crucifixión; en la inferior la Adoración de los Magos, que se desarrolla con un sentido narrativo que se inicia a la izquierda con los servidores de los Magos, para seguir con el diálogo del rey joven con el adulto y seguidamente el rey Gaspar que se arrodilla y ofrece su presente al Niño, en presencia de la Virgen, San José duerme en el extremo.



Fig. 42. Catedral de León. Sepulcro del deán Martín Fernández, (s. XIII).

⁵⁷⁸ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y GUTIERREZ ROBLEDO, José Luis (eds.): *Actas del primer Congreso de Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*: septiembre, 1987. Ávila, Acta Salmanticensia, Biblioteca de Arte 16, Ediciones Universidad de Salamanca y UNED-Ávila, 1990, pág. 34.

⁵⁷⁹ GÓMEZ RASCÓN 1998, pág. 114.

- **Catedral de León. Sepulcro del arcediano Juan Martínez**, (s. XIII), (fig. 43). Como el anterior se encuentra en el claustro de la Catedral. Nos presenta al yacente con un libro entre sus manos y dos ángeles que recogen su alma; en el tímpano se representan dos ángeles turiferarios que rodean a la Virgen⁵⁸⁰.

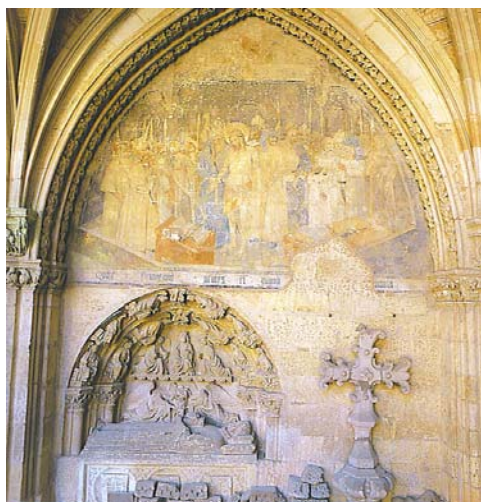


Fig. 43. Catedral de León. Sepulcro del arcediano Juan Martínez, (siglo XIII).

- **Gradefes (León). Monasterio de Santa María de Gradefes. Sepulcros de dama y caballero**, (fig. 44). La iglesia del monasterio fue inaugurada en 1177, según puede leerse en la inscripción de la lápida colocada en el muro interior de la misma iglesia, y cuya traducción es la siguiente: "*En la era 1215, calendas de marzo, fue fundada esta iglesia de Santa María de Gradefes por la abadesa Teresa*"⁵⁸¹. Así pues, la fundadora fue doña Teresa Petri, que en el año 1164, al enviudar de don Pedro García Petri⁵⁸², decide retirarse a la vida de clausura, y dota con sus bienes este cenobio del que será la primera abadesa, entre los años 1168 y 1187.

En el interior de la iglesia del monasterio se hallan algunos sepulcros. Los dos más sobresalientes y que forman grupo, son los de un caballero y una dama, que conservan aún parte de la policromía original. El sepulcro se compone del sarcófago, de forma rectangular y sin labra alguna, y la cubierta, sobre la que descansan las efigies yacentes, talladas en bulto redondo, cuyos pies apoyan sobre dos lebreles, en el caso de

⁵⁸⁰ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 180.

⁵⁸¹ CASADO, Concha y CEA, Antonio: *El Monasterio de Santa María de Gradefes*, León, ediciones Lancia, S.A., 1996, pág. 34.

⁵⁸² Peleó al lado del rey Alfonso VII en sus luchas contra los moros, y por cuyos servicios recibió el lugar de Gradefes.

la dama, y sobre un perro con collar el caballero. Abierto el sarcófago de la dama en 1959, se hallaron unos restos prácticamente deshechos, con parte de indumentaria y unos zapatos de cuero⁵⁸³. Aunque ciertos autores⁵⁸⁴ han señalado la coincidencia de dichas prendas con el atuendo que viste la yacente, representadas por el artista en la cubierta, mi opinión es muy distinta tras analizar las mismas, ya que la cofia de red encontrada junto a la momia en el interior del sarcófago no se asemeja al tocado que luce la efigie; aunque dado el deterioro de la momia y por el contrario, el relativo buen estado de la prenda, pudiera indicar que ésta estuviera cubierta por otro tocado; por otra parte, el calzado encontrado, espléndidamente conservado, no puede compararse con el que luce la efigie, ya que, además de encontrarse muy deteriorada la talla, sólo pueden verse las puntas de los mismos.

Hasta no hace mucho tiempo se había creído que estos eran los sepulcros de la fundadora doña Teresa Petri (fallecida en 1187) y su esposo, por lo que se databan en el siglo XII⁵⁸⁵, aunque el Tumbo, del siglo XVI, nos habla de que la fundadora estaba enterrada en la Sala Capitular⁵⁸⁶. Posteriormente, Concha Casado y Antonio Cea han situado su cronología en el "*siglo XIII avanzado*"⁵⁸⁷. No obstante, dadas las características formales de la indumentaria y el peinado con que el artista ha reflejado a la yacente, me ha sido posible redatar este sarcófago, como veremos en la Conclusión de este trabajo⁵⁸⁸.

⁵⁸³ Se conserva, muy dañada, una cofia de red, ribeteada con galón, y unos chapines de cuero labrado con motivos florales, en perfecto estado de conservación, que serán estudiados en los capítulos II. El tocado femenino y el arreglo del cabello, y III. El calzado.

⁵⁸⁴ CASADO y CEA 1996, pág. 38.

⁵⁸⁵ Etelvina Fernández González lo data ca. 1187, en su estudio sobre los chapines que fueron extraídos del sepulcro (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1998, págs. 335-356 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2005, págs. 182-183).

⁵⁸⁶ RODRÍGUEZ, Justiniano: *Los fundadores del monasterio de Gradefes*, Archivos Leoneses, 1970, págs. 209-242; YAÑEZ NEIRA, Fr. M^a Damián: "El monasterio de Santa María la Real de Gradefes y sus abadesas", en *Tierras de León*, n^o 9, año VIII, diciembre, 1968, págs. 28-63.

⁵⁸⁷ CASADO y CEA 1996, pág. 34.

⁵⁸⁸ Véase el apartado correspondiente al vestido de las cristianas, del capítulo I. El Vestido; y el Capítulo II. El tocado femenino y el arreglo del cabello.



Fig. 44. Gradefes (León). Monasterio de Santa María de Gradefes. Sepulcros de dama y caballero, (siglo XIV?).

4.1.2.2.3. Talleres palentinos.

Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia parroquial de Santa María la Blanca, (fig. 45). En la Capilla de Santiago, en el lado meridional de este santuario mariano, se encuentran los sepulcros del infante don Felipe (fallecido en 1274), quinto hijo de Fernando III rey de Castilla y León, y de su segunda esposa doña Inés Tellez Girón (fallecida antes de 1265)⁵⁸⁹. En los sepulcros, que se cree fueron tallados hacia finales del siglo XIII, después del fallecimiento del infante en 1274⁵⁹⁰, tanto las efigies yacentes, como los personajes representados en la comitiva fúnebre, reflejan detalles de gran interés sobre el atuendo y el tocado, gracias a la extraordinaria policromía conservada.

Ambos sepulcros se componen del sarcófago, adornado con relieves, que reposa sobre cuatro leones y dos águilas, y la cubierta, sobre la que descansan las efigies yacentes. El sepulcro del infante está decorado con escenas de la enfermedad y sepelio⁵⁹¹. En la cabecera se representa a don Felipe en su lecho de muerte. En el lateral derecho se describe la comitiva fúnebre, compuesta por plañideras, la viuda cabalgando

⁵⁸⁹ Hasta ahora se había venido repitiendo erróneamente que la dama enterrada en este sepulcro junto al infante don Felipe era doña Leonor Ruiz de Castro; no obstante, Faustino Menéndez-Pidal la ha identificado como doña Inés, a partir de los escudos del sepulcro (CATÁLOGO de la exposición: *Alfonso X el Sabio*, celebrada en la Sala de Exposiciones San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009 - 31 enero 2010, págs. 139-141).

⁵⁹⁰ PUENTE 2001 a, pág. 44.

⁵⁹¹ Sobre la iconografía de estos sepulcros véase: FRANCO MATA, Ángela: "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)", en *De Arte*, 2003, n° 2, págs. 47 y ss.; PÉREZ MONZÓN, Olga: "Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV, 2002, págs. 323-324; ARA GIL, C. J.: "Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos", en *Vida y muerte en el monasterio románico*, Aguilar de Campo, 2004, págs. 161-200; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Mui de coraçon rogava a Santa María: culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga", en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. D. Serafín Moralejo Álvarez, III*, Santiago de Compostela, 2004, págs. 241-252; PÉREZ MONZÓN, O.: "La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, 2008, págs. 21-36.

junto a otras damas y algunos jinetes tras el ataúd. En el lateral izquierdo se procede al cierre del sarcófago ante grupos de caballeros y eclesiásticos y ante la viuda. En la cubierta se refleja al fallecido, con los atributos de su nobleza; en el cabecero aparece una inscripción que señala que *"en la era de 1312, el día cuarto de las calendas de diciembre (28 de noviembre de 1274), víspera de San Saturnino, murió el infante Felipe, varón nobilísimo, hijo del rey don Fernando cuya sepultura está en Sevilla y cuya alma descanse en paz. Amén. Su hiyo yace aquí, en la iglesia de Santa María de Villasirga; sea su alma encomendada a Dios omnipotente y a todos los santos (...). Recemos todos un Padre Nuestro y un Ave María"*⁵⁹².

El sepulcro de la dama⁵⁹³ es del mismo estilo que el de su esposo, aunque en este caso las partes anterior y posterior están sin labrar. En la parte central del lado izquierdo se representa la muerte de la infanta, la cual aparece con el mismo atuendo que viste en la tapa. Aparece rodeada de personajes que muestran gestos de dolor, mientras dos ángeles transportan su alma hacia el Paraíso. En la otra cara se representa la ceremonia del entierro, con obispos y abades rodeando el féretro, otros caballeros y eclesiásticos aparecen algo más apartados. En la cubierta aparece la efigie yacente de la infanta.

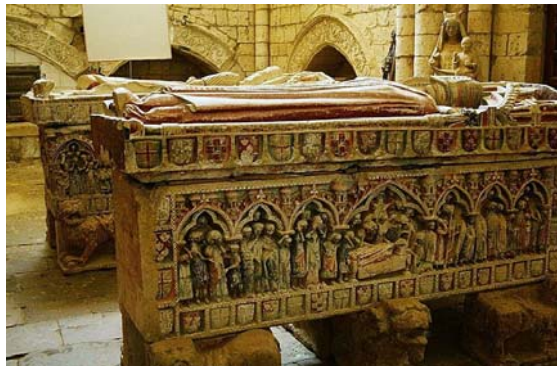


Fig. 45. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia parroquial de Santa María la Blanca. sepulcros del infante don Felipe y de su segunda esposa doña Inés Tellez Girón, (finales siglo XIII).

En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde ingresaron el día 20 de marzo de 1871, se conservan dos sepulcros procedentes del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia). El primero es el **Sepulcro presumiblemente**

⁵⁹² Ibidem, pág. 36; INCLÁN E INCLÁN, Regino: "Sepulcro del infante don Felipe, hijo del rey Fernando III el Santo", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXXV, 1919, págs. 143-184; ANTOLÍN FERNÁNDEZ, José E.: "Estudio sobre Villasirga", en *PITTM* nº 30, 1971, págs. 157-223.

⁵⁹³ INCLÁN E INCLÁN, Regino: "Sepulcro de la Infanta doña Leonor, segunda mujer del infante don Felipe", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1918, tomo LXXIII, págs. 185-200.

del abad Aparicio (nº de inventario 50.238. Exp. 1871/7), (fig. 46), cuya ejecución se ha datado a finales del siglo XIII⁵⁹⁴, se cree que perteneció al abad Aparicio, que gobernó el monasterio de Santa María de Aguilar de 1291 a 1300. El sepulcro consta de sarcófago y cubierta con yacente encima. Es posible que en su origen estuviera bajo un arcosolio, ya que el sarcófago sólo está decorado en un frente. El mismo está dividido en seis arcos de medio punto que cobijan apóstoles dispuestos en parejas, a ambos lados de la gloria central en la que está inscrita la Santísima Trinidad. El interior de la Gloria aparece enmarcado por un cuadrado, en cuyas enjutas campean los símbolos de los Evangelistas; arriba, a izquierda y derecha está el Hombre, símbolo de Mateo, y el águila de Juan; abajo el león de Marcos y el toro de Lucas. Los arcos que cobijan el apostolado son trilobulados en el intradós y trasdosados con hojitas abombadas. En las enjutas, torrecillas acastilladas por cuyas ventanas asoman cabezas humanas; el sepulcro adorna sus bordes con una cenefa con decoración vegetal, algunos seres fantásticos⁵⁹⁵ y pequeños escudos con estrellas de ocho puntas. La cubierta, sobre la que se ha tallado la estatua yacente, ataviada de pontifical, se decora en el perfil con la misma cenefa con decoración vegetal, mencionada anteriormente.



Fig. 46. Sepulcro presumiblemente del abad Aparicio.
Procede del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia).
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (nº de inventario 50.238. Exp. 1871/7), (finales s. XIII).

El segundo sepulcro conservado en el Museo Arqueológico Nacional, de la misma época y procedencia, es el de **doña Inés Rodríguez de Villalobos**⁵⁹⁶ (fallecida en 1301), (nº de inventario 50.225. Exp. 1871/7), (fig. 47), obra posiblemente del artista

⁵⁹⁴ FRANCO MATA, M^a Ángela: *Catálogo de la escultura gótica*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1993, págs. 100-102 y 162, figs. 76, a, b. Véase también: ASSAS, Manuel de: "Sepulcros de Aguilar de Campoo", en *Museo Español de Antigüedades*, 1873, tomo II, págs. 101-124.

⁵⁹⁵ Posiblemente estos seres fantásticos sean una representación del pecado.

⁵⁹⁶ Fue esposa de don Pedro Díaz de Castañeda.

Antón Pérez de Carrión⁵⁹⁷. Tanto la urna funeraria, como la yacente están partidas y ha desaparecido la parte correspondiente a los pies.

El sarcófago tiene decorados dos frentes, el anterior y el de la cabecera; Franco Mata considera que muy posiblemente estuviera también decorado el de los pies. La lectura de la decoración iconográfica comienza por el frente de la cabecera, donde tiene lugar el duelo, con el llanto de los familiares y deudos sobre el cadáver de la difunta tendida sobre el lecho mortuario. El frente longitudinal está dividido en arcos apuntados sobre cariátides, con torrecillas almenadas en las enjutas, por cuyos vanos apuntados asoman cabezas humanas; en éste se desarrolla la escena de las exequias, en el centro se sitúa el sarcófago cerrado, sobre tres leoncillos; mientras los oficiantes⁵⁹⁸ y los acólitos⁵⁹⁹, celebran los funerales, en presencia de los llorosos familiares⁶⁰⁰; en el duelo están presentes varios frailes franciscanos. La cubierta, similar a la del abad Aparicio que veíamos anteriormente, está decorada con una serie de escudos, también presentes en los frentes del sarcófago. En la parte superior de la cabecera corre una inscripción identificativa y laudatoria en cinco líneas, que ha sustituido a la escena de la elevación del alma de la finada al cielo: *NATA DE CLARO: SANGUINE/VITA SUBLATA: JACE HIC ANGNES TUMULATA/ A: DONIS FECU (n)DA, PIA MITIS CRIMINE MVNDA/ERA M^a ...L:CC^a:XX^a ...X:IX.*



Fig. 47. Sepulcro de doña Inés Rodríguez de Villalobos (fallecida en 1301).
Procede del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia).
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (nº de inventario 50.225. Exp. 1871/7), (finales s. XIII).

⁵⁹⁷ FRANCO MATA 1993 a, págs. 102-103 y 163, figs. 77 a y b.

⁵⁹⁸ Dos abades con el báculo y sin mitra.

⁵⁹⁹ Portadores de los instrumentos litúrgicos, una cruz y el hisopo con el acetre.

⁶⁰⁰ Se ha pretendido identificar a algunos de los personajes con los hijos de la fallecida, con los hermanos, don Gil, don Lope, don Rui Gil y don Fernando, y con las hermanas, doña Teresa, doña Constanza, doña Mayor y doña Marquesa.

Sarcófago también del siglo XIII, procedente de la antigua abadía de **Santa María de Benevivere**, en el noroeste de Carrión de los Condes (Palencia), (fig. 48); actualmente se conserva en el Museo Arqueológico de dicha localidad (nº de inventario: 43). La decoración la compone un friso corrido, con una escena mortuoria, en la que se representa al difunto, que parece ser un personaje de alto linaje, posiblemente don Diego Martínez, fundador del monasterio, fallecido en 1161. En uno de los lados mayores, se representa al fallecido sobre el lecho, rodeado de plañideras que, con grandes gestos de dolor, lloran su muerte; a la derecha aparece un caballero con el arnés y un escudo invertido del caballero. En el lado opuesto, bajo arcos trilobulados, las exequias, con cinco eclesiásticos junto al lecho, además de monjes que asisten al acto con sus hábitos de largas mangas; en la cabecera la muerte del caballero con dos religiosos y dos ángeles que llevan su alma al cielo en forma de niño; y en el testero de los pies dos caballeros jinetes en caballos engualdrapados con espadas⁶⁰¹.



Fig. 48. Sarcófago procedente de la Abadía de Santa María de Benevivere, Carrión de los Condes (Palencia). Museo Arqueológico de Palencia (nº de inventario: 43), (s. XIII)

4.1.2.2.2.4. Taller soriano.

- **Sepulcro de san Pedro de Osma** (fallecido en 1258)⁶⁰², (fig. 49). De gran utilidad asimismo para nuestros intereses es este sepulcro que mandó labrar el obispo don Gil (1246-1261), en 1258, en la catedral de El Burgo de Osma (Soria), según señala López de Quiros⁶⁰³ y Loperraez Corvalán⁶⁰⁴.

El sepulcro, que está cubierto de relieves dispuestos en friso corrido, conserva gran parte de su policromía, y su gran riqueza iconográfica, nos aporta datos muy

⁶⁰¹ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 182; CATÁLOGO exposición 1993, pág. 229. Sobre este sarcófago véanse las obras: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988; ENRIQUEZ, C.: *Rutas del Románico en la provincia de Palencia*, Madrid, 1991.

⁶⁰² AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 187; VALLEJO et al. 1995, pág. 268.

⁶⁰³ LÓPEZ DE QUIROS, L.: *Vida y milagros de San Pedro de Osma*, Valladolid, 1724, pág. 37.

⁶⁰⁴ LOPERRAEZ CORVALÁN, J.: *Descripción Histórica del Obispado de Osma con el catálogo de sus preladados*, Madrid, 1788, tomo I, pág. 247.

valiosos sobre la indumentaria contemporánea; así, la efigie del yacente aparece representada sobre la tapa, rodeada por ángeles arrodillados y pequeñas figuras que representan a beneficiarios de los milagros del santo, con elementos costumbristas y detalles sobre indumentaria y tocados. Los relieves, que plasman pasajes de la vida y milagros del santo⁶⁰⁵, deben leerse de izquierda a derecha, comenzando por el costado que está a la diestra del busto yacente y rematando, tras dar la vuelta al sepulcro, en la cabecera⁶⁰⁶. La primera escena, que ocupa todo el costado del sepulcro y parte de sus pies, narra el encuentro del santo con el alcaide de la fortaleza de Osma, al que san Pedro había excomulgado; el alcaide sale a su encuentro con ánimo de matar al obispo, pero cae del caballo y es oprimido por el demonio, del que sólo se ve libre gracias a la oración del santo. A continuación, San Pedro recibe y perdona al alcaide. En el resto del costado de los pies aparece la Curación del vecino de Langa⁶⁰⁷, por medio del pez pescado milagrosamente en el río, que le devolverá la salud al comerlo; en el costado inmediato, una escena, interpretada como la Liberación del clérigo San Esteban de Gormaz injustamente preso⁶⁰⁸; en la escena aparece San Pedro, al que sobrevuela un ángel, con el aspecto de un cautivo aherrojado en un edificio con ventanas apuntadas por las que asoman rostros, uno de rasgos diabólicos; a continuación de la anterior la escena, que ha sido identificada con La curación del clérigo endemoniado de Estella⁶⁰⁹

En los frentes, a los pies, en un plano superior, se eleva la efigie de San Pedro, mientras el prelado fallece en su cama atendido por un eclesiástico. En la cabecera, se representa el entierro, donde aparece un caballo portando el féretro y eclesiásticos alrededor; en la parte superior tres obispos con sus mitras y báculos resucitan en sus sepulcros y un diablo se dispone a abrir otro sarcófago.

⁶⁰⁵ Viajó a España junto a Bernardo de La Sauveter, y se convirtió en obispo de Burgo de Osma entre 1101 y 1109, y más tarde en arzobispo de Toledo. En 1258 uno de sus sucesores hizo transportar sus restos a una capilla del coro de la catedral de Burgo de Osma, simétrica con la de santo Domingo (REAU 2001, tomo II, vol. 5, pág. 72).

⁶⁰⁶ MORENO DE MINGO, Nuria: "El sepulcro de San Pedro de Osma", en *Estudios del Patrimonio Cultural*, nº 05, diciembre-2010, pág. 75; véase también MARTÍNEZ FRÍAS 1989, pág. 348.

⁶⁰⁷ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M^a.: "El sepulcro de San Pedro", en: *La Ciudad de Seis Pisos, Las Edades del Hombre, El Burgo de Osma. Soria*. Soria, 1997, pág. 128.

⁶⁰⁸ Ibidem, pág. 129.

⁶⁰⁹ Ibidem, pág. 130.



Fig. 49. Sepulcro de san Pedro de Osma (fallecido en 1258). Catedral de El Burgo de Osma.

4.1.2.2.5. Talleres riojanos.

En el Monasterio de Cañas, en la Rioja, se conserva el **sepulcro de doña Urraca López de Haro**⁶¹⁰, segunda fundadora, cuarta abadesa, e hija de don Lope Díaz de Haro, IX señor de Vizcaya y de doña Aldonza Ruiz de Castro, (fig. 50). El sepulcro, situado en la sala capitular de dicho lugar, es varios años posterior a la fecha de la muerte de la beata acaecida en 1262, posiblemente hacia 1270, fecha en que esta dama fue declarada beata, según la tradición⁶¹¹.

Se trata de un sepulcro exento que consta de dos partes, sarcófago y cubierta. El sarcófago está decorado en los cuatro frentes; en el costado derecho del sepulcro se representa el funeral y el entierro de la difunta; así, aparece un cortejo, que desfila en torno a un pequeño féretro, compuesto por 25 personajes perfectamente caracterizados, entre los que hay obispos, abades, ministros y acólitos, frailes, damas, etc.; sobre el féretro hay seis personajes de ambos sexos, llorando y mostrando grandes gestos de dolor y mesándose los cabellos; a continuación aparecen cuatro damas con tocados altos típicamente castellanos, que muestran también su dolor, y seis frailes rezando. En el lateral izquierdo un abad acoge y da el pésame a un cortejo de once monjas, muy posiblemente pertenecientes a la comunidad a cuyo cargo estaba la beata. A los pies se representa la subida al cielo del alma de la beata. En la cabecera aparecen cinco figuras,

⁶¹⁰ Sobre este sepulcro véase la obra: SAENZ Y ANDRÉS, F.: *La beata doña María Urraca y su sepulcro en Cañas*, Logroño, Monasterio de Cañas, 1994 (2ª edición).

⁶¹¹ IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel: *Monasterio de Cañas. El monasterio de la luz*. León, Edilesa, 2000, pág. 19.

una monja cogiendo de la mano a una novicia, otra con un libro en la mano y otra arrodillada ante San Pedro, que lleva las llaves en la mano izquierda, mientras levanta la derecha en actitud de bendecir. En la tapa sepulcral aparece representado el cuerpo yacente de doña Urraca, con sus atributos abaciales, dos ángeles turiferarios a los lados y tres novicias orando sentadas a sus pies.



Fig. 50. Monasterio de Cañas (La Rioja). Sepulcro de doña Urraca López de Haro, (ca. 1270)

- **Nájera (La Rioja). Sepulcros de don Diego López de Haro (1170-1240),** décimo señor de Vizcaya, apodado "el Bueno"⁶¹², y su segunda esposa **doña Toda Pérez de Azagra**⁶¹³, (fig. 51). Los sepulcros han sido restaurados en el año 2004⁶¹⁴.

El sepulcro de don Diego López de Haro está compuesto por el sarcófago y la cubierta con el yacente. En el frente se representan escenas relativas al sepelio, con su cortejo de monjes, damas y caballeros. En la cubierta, la efigie yacente, rehecha en el siglo XVI, al igual que el arco con casetones labrados que decora el mausoleo.

A los pies del anterior se encuentra el sepulcro de la condesa doña Toda Pérez de Azagra. La cubierta, a dos vertientes, está decorada con motivos de su entierro, con las plañideras y una procesión de monjes y obispos. El sarcófago presenta el frente y los costados decorados con flores de cuatro pétalos, animales frantásticos y lobos, motivo que aparece en el escudo al fondo del mausoleo y que identifica a este linaje de los López de Haro, que tantas glorias dio a los reyes castellanos.

⁶¹² Alfonso VIII le concede el mando de la vanguardia de la batalla de Las Navas de Tolos, obteniendo un gran éxito

⁶¹³ TREVIÑO, Gloria: *Santa María la Real de Nájera*, editorial Escudo de Oro, Barcelona, 1998, pág. 24.

⁶¹⁴ CATÁLOGO de la Exposición: *Nájera legado medieval. La Rioja tierra abierta*, Logroño, 2005, págs. 200, 211.



Fig. 51. Nájera (La Rioja). Sepulcros de don Diego López de Haro y su segunda esposa doña Toda Pérez de Azagra.

4.1.2.2.2.6. Talleres toledanos.

- **Catedral de Toledo. Capilla de los Reyes Nuevos**, (figs. 52 y 53). La capilla fue fundada por el rey Enrique II, para su propio enterramiento y el de sus sucesores, convirtiéndose en Panteón de la Casa Real de los Trastámara. Edificada primero en los dos tramos más occidentales de la nave lateral del Evangelio, junto al Pilar de la Descensión, se sustituyó en 1534 por el lugar que ocupa actualmente en la girola. A la nueva capilla, además de los restos de los reyes, se trasladaron cuatro de las estatuas yacentes que figuraban en los primitivos sepulcros. De los seis sepulcros que existieron en la primitiva capilla, sólo se conservan actualmente cuatro de las efigies yacentes, alojadas en los muros laterales, bajo arcosolios renacentistas⁶¹⁵, a ambos lados en el primer tramo de la nueva capilla; así, en el lado de la Epístola se hallan las de Enrique II (fallecido en 1379) y su esposa doña Juana Manuel (fallecida en 1381); en el lado del Evangelio las de Enrique III (fallecido en 1406) y doña Catalina de Lancáster (fallecida en 1418). Las figuras yacentes de Enrique II y Juana Manuel se hicieron entre 1390, fecha de la muerte de Juan I y comienzo del reinado de Enrique III, y 1406, fecha del testamento de éste último, en el que habla de su propia sepultura. Se ha considerado que los otras dos yacentes conservados de Enrique III y Catalina de Lancaster, se harían en

⁶¹⁵ PÉREZ HIGUERA, Teresa: "Toledo Gótico", en VV.AA.: *La España Gótica*, Volumen 13: Castilla-La Mancha/2. Ediciones Encuentro, 1998, págs. 18 y ss.

una fecha muy próxima a las anteriores, dada la completa similitud entre ellas⁶¹⁶, por lo que se ha establecido su realización en 1406, año de la muerte de Enrique III, ya que un mismo escultor, el maestro Luys, que había ejecutado el yacente de Enrique II, firma también la de Catalina de Lancáster.

Las cuatro esculturas presentan características similares, tanto en la técnica y estilo como en la repetición de un mismo modelo iconográfico: la representación del personaje dormido, acompañado por figuras de ángeles situados a la cabecera y pies del difunto. La rica vestimenta y calzado que lucen tanto doña Catalina de Lancáster como doña Juana Manuel, así como las ricas joyas con que se adornan, han sido de vital importancia para las conclusiones de este trabajo.



Fig. 52. Catedral de Toledo. Capilla de Reyes Nuevos. Efigie yacente de doña Juana Manuel, (ca. 1390-1406)

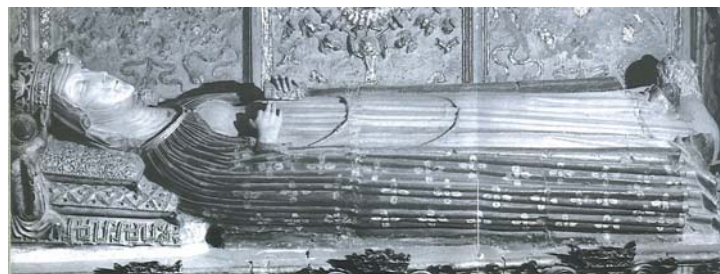


Fig. 53. Catedral de Toledo. Capilla de Reyes Nuevos. Efigie yacente de doña Catalina de Lancáster, (ca. 1390-1406).

- **Quejana (Álava). Sepulcros de la familia López de Ayala**, (figs. 54 y 55). La capilla funeraria de la familia López de Ayala, mandada construir por el canciller mayor de Castilla, don Pedro López de Ayala entre, 1396 y 1399, alberga varios sepulcros de esta familia. En ella se encontraban, además del frontal y retablo de Quejana, ya

⁶¹⁶ PÉREZ HIGUERA, Teresa: "Los sepulcros de Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)", en *TEKNÉ Revista de Arte* nº 1 Año 1985-I. Editorial de la Universidad Complutense. Ediciones Encuentro, págs. 131-139.

estudiado en su momento, los sepulcros de alabastro, del canciller, don Pedro López de Ayala (fallecido en 1407), y su esposa doña Leonor de Guzmán, y los padres del primero, Fernán Pérez de Ayala (fallecido 1385) y Elvira Álvarez de Ceballos (fallecida en 1372 ó 1378)⁶¹⁷.

En el centro de la capilla se encuentra el sepulcro del Canciller y su esposa, levantado sobre el suelo y sostenido por doce leones, tres en cada flanco; el sarcófago se decora con bustos dentro de medallones, sucediéndose personajes y virtudes, entre las que se reconocen la Justicia, la Piedad, la Esperanza, la Caridad y la Fe. Sobre la cubierta las efigies yacientes del canciller, ataviado con indumentaria militar, y de su esposa, ataviada como gran dama que era. A los lados, en dos nichos, se sitúan los sepulcros de don Fernán Pérez de Ayala, en el lado de la Epístola, y el de doña Elvira de Cevallos, en el del Evangelio.

Los sepulcros, datados entre 1390 y 1400, están relacionados con el taller toledano, y también con los de la capilla de Reyes Nuevos⁶¹⁸, motivo por el que son estudiados en este capítulo. Pérez Higuera incluye estos sepulcros entre los atribuidos al taller de Ferrand González, ya que, además de su relación estilística, en el de doña Elvira Álvarez de Ceballos, madre del canciller, en la peana semicircular que sirve de apoyo a los pies de la yacente, quedan restos de la inscripción hasta estos momentos



Fig. 54. Quejana (Álava). Sepulcro del canciller don Pedro López de Ayala y de su esposa doña Leonor de Guzmán, (ca. 1390-1400).

⁶¹⁷ SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: "Las empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala", en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, págs. 761-777; LAHOZ, Lucía: "La capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia", en *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, nº 53, 1993, págs. 71-112; LAHOZ, Lucía: *Escultura funeraria gótica en Álava*, Vitoria, 1996, págs. 155-186.

⁶¹⁸ PÉRE HIGUERA 1985, págs. 131-139.

inadvertida, donde aún puede leerse: "... *de Toledo*", que se refiere sin duda al nombre del escultor⁶¹⁹.



Fig. 55. Quejana (Álava). Sepulcro de doña Elvira Álvarez de Ceballos, (ca. 1390-1400).

4.1.2.2.7. Otros talleres.

- **Urna sepulcral**, de mediados del siglo XIV⁶²⁰, procedente del desaparecido convento de Santo Domingo, Valencia, probablemente de la Sala Capitular, (fig. 56). Se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, (nº de inventario: 50096. Exp. 1871/24), donde ingresó el 2 de marzo de 1871. Consiste en una urna de pequeñas dimensiones, como corresponde a la finalidad de contener los huesos de la persona difunta, una vez descompuesto el cadáver, siendo un tipo de enterramiento frecuente en Cataluña y Valencia⁶²¹.

Se compone de sarcófago, sobre leones, y cubierta, esta última de estructura troncopiramidal. En el frente anterior del sarcófago se representa la yacente. El frente anterior de la cubierta se ocupa con dos ángeles arrodillados, portadores del alma de la difunta, en forma de busto orante. En los costados resalta un escudo liso en el que originalmente estaba pin tado el blasón familiar.

⁶¹⁹ PÉREZ HIGUERA, Teresa: "Ferrand González y los sepulcros del Taller toledano (1385-1410)", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pág. 129-142.

⁶²⁰ FRANCO MATA 1993 a, pág. 106 y 164, fig. 81.

⁶²¹ ASSAS, Manuel de: "Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia", en *Museo Español de Antigüedades*, VI, 1875, págs. 217-247.



Fig. 56. Urna sepulcral, procedente del convento de Santo Domingo (Valencia).
Madrid, Museo Arqueológico Nacional (nº de inventario: 50096. Exp. 1871/24), (mediados siglo XIV).

- **Sepulcro de doña Estefanía de Zaera**⁶²², (fig. 57). Procedente del convento de Santa Ana de Mosqueruela⁶²³, está datado ca. 1363. El 7 de enero de 1363, en la villa de **Mosqueruela (Teruel)**, doña Estefanía de Zaera y su esposo don Raimundo Zaera procedían a la fundación, dotación y donación de la iglesia y priorato de Santa Ana, a favor del Monasterio de Santa María de Benifazá de Tortosa, que con el paso del tiempo se arruinó, sufriendo los sepulcros una suerte diversa; las peanas fueron depositadas en un local perteneciente al Ayuntamiento de Mosqueruela, los leones y las camas de los dos sepulcros fueron adquiridos por Darío Chicote, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid, el resto desapareció. En los años veinte del siglo XX, Guillermo J. de Osma⁶²⁴ reunió lo que quedaba de dichos sepulcros, conservándose en la actualidad en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid.

Según el testimonio de don Darío Chicote, los sepulcros de doña Estefanía de Zaera y el de su esposo se ubicaban en las paredes laterales del altar de la capilla, abriéndose en el muro ligeramente elevados sobre leones y enmarcándose en su parte superior por un arco apuntado, flanqueando todo el conjunto por pequeños pilares prismáticos decorados con las armas de los allí enterrados. El sepulcro del esposo ocupaba el lado del Evangelio, mientras que el de doña Estefanía se situaba en el de la Epístola.

⁶²² Zaera, antiguo apellido de origen catalán que pasó a Valencia en el siglo XIII. Guillermo Zaera acompañó a Jaime I en la conquista de Puig y posteriormente intervino en la de Valencia.

⁶²³ CORTÉS ARRESE, Miguel: *El Gótico en Teruel: La escultura Monumental*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1985, capítulo V: Escultura funeraria.

⁶²⁴ Guillermo Joaquín de Osma y Scrull (1853-1922), Conde de Valencia de Don Juan, fue arqueólogo, diplomático y político español, ministro de Hacienda durante el reinado de Alfonso XIII.

El Sepulcro está compuesto por cubierta con la yacente y sarcófago. Este último carece de ornamentación, radicando su importancia para nuestro trabajo, en la efigie yacente sobre la cubierta, que nos ha aportado datos relevantes sobre el vestido, los tocados, el calzado y las joyas.



Fig. 57. Sepulcro de doña Estefanía de Zaera. Procede del convento de Santa Ana de Mosqueruela (Teruel). Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, (ca. 1363).

- **Sepulcro de doña Mayor (o María) Guillén de Guzman**⁶²⁵ (fallecida ca. 1262-1267), desaparecido en la guerra civil española (1936-1939), procedía del convento de religiosas clarisas de **Alcocer (Guadalajara)**, (fig. 58). El rey Alfonso X donó a doña Mayor Guillén un importante señorío en la Alcarria, desde el lugar de Cifuentes de Alcocer, y villas del Infantado. Ya de edad se retiró a su señorío y comenzó a construir en Cifuentes la iglesia parroquial y a fundar el convento de monjas clarisas en Alcocer, en donde fue enterrada en 1262.

A principios del siglo XX, tanto el sepulcro, como los restos de la momia, fueron estudiados por el crítico de arte y profesor malagueño, Ricardo de Orueta Duarte (1868-1939)⁶²⁶, que hacía referencia a Juan Catalina García⁶²⁷, por ser "*el único escritor*

⁶²⁵ Doña Mayor Guillén de Guzmán (1211-1262), perteneció a una de las familias más relevantes de la Corte de Fernando III "El Santo". Era hija de Don Pedro de Guzmán, Adelantado Mayor de Andalucía y de Doña Teresa Ruiz de Brizuela y hermana de don Pedro de Guzmán, que fue personalidad relevante, ostentando el elevado cargo de adelantado mayor de Castilla. Fue amante del entonces soltero príncipe Alfonso, luego rey don Alfonso X el Sabio, de cuya relación nacería una hija, doña Beatriz, futura reina de Portugal.

⁶²⁶ ORUETA, Ricardo de,: *La escultura funeraria en España. Ciudad Real, Cuenca & Guadalajara*. La primera edición de este libro tuvo lugar en Madrid en 1919. En este trabajo se ha utilizado la edición efectuada por Aache, Guadalajara, en 2000.

⁶²⁷ Juan Catalina García López (1845-1911) fue un arqueólogo, historiador y senador español. Elaboró el *Catálogo del Patrimonio Artístico de Guadalajara* encargado por el Ministerio de Instrucción Pública a comienzos del s. XX, pero, aunque no lo concluyó por sobrevenirle la muerte, lo dejó muy avanzado y se conserva inédito y manuscrito en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

moderno que se ocupa de este sepulcro", al mencionar un cuaderno manuscrito⁶²⁸ que se conservaba en el convento y que contenía importantes datos sobre doña Mayor Guillén y la probable fecha de su sepulcro⁶²⁹. Así, se conoce que el sepulcro era de madera cubierto por una preparación de escayola posteriormente pintada: *"la urna estaba pintada de tal modo que siempre se tuvo por ser de mármol"*⁶³⁰. El interés de este sarcófago radica en la efigie yacente de doña Mayor Guillén en la cubierta, que según señala Orueta, reproduce con toda exactitud la forma y calzado de la momia⁶³¹.



Fig. 58. Alcocer (Guadalajara), losa sepulcral del sarcófago de doña Mayor Guillén de Guzmán, (fallecida ca. 1262-1267)

- Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona). Sepulcro de Elisenda de Montcada y Luna, (1292 - Pedralbes, 1364), de mediados del siglo XIV, (fig. 59). La fundación de este monasterio se debe a Elisenda de Moncada, reina consorte de Aragón⁶³², que en 1322 ya había manifestado la voluntad de fundar un monasterio de clarisas. En 1326 adquirió unos terrenos en este lugar de Pedralbes, donde todavía se encuentra, siendo enterrada en este lugar tras su muerte.

⁶²⁸ El cuaderno constaba de 47 hojas, siendo un traslado hecho en 1720 por Fr. Gregorio de Heredia de un original que se escribió en 1656, y que contenía algunas noticias históricas, además de diplomas, bulas, cartas reales, etc., que se guardaban en los archivos de la casa. Perdido durante largo tiempo, ha sido localizado en 2007 en la Universidad de Massachusetts Amherst (EE.UU.), que lo compró en la Librería Valdés de Oviedo en el año 2003. (La noticia del hallazgo fue publicada por ILLANES, Jaime en *La Nueva Alcarria*, el 6 de abril de 2007, pág. 54).

⁶²⁹ GARCÍA LÓPEZ, Juan Catalina: "Relaciones topográficas de España", en *Memorial histórico español*, tomo XLI, Academia de la Historia, 1903.

⁶³⁰ ORUETA 2000, pág. 16.

⁶³¹ Ibidem, págs. 18-19.

⁶³² Doña Elisenda de Moncada i de Pinós, hija de Otger de Moncada y Elfa de Luna, uno de los linajes más influyentes, fue la cuarta y última esposa del rey Jaime II de Aragón (1267-1327).

El sepulcro de la fundadora del monasterio, de clara influencia italiana⁶³³, se encuentra en uno de los laterales del claustro, y tiene la particularidad de ser doble, es decir con una cara que da al interior de la iglesia y una segunda al claustro.

Ambos presentan características similares, repitiendo un mismo modelo iconográfico; los dos sepulcros están compuestos por el sarcófago, apoyado sobre tres leones, y la cubierta sobre la que descansa la efigie de la yacente, a la que acompañan dos ángeles, uno situado en la cabecera y otro en los pies de la difunta; en el nicho, sobre la yacente, el alma de doña Elisenda, con forma humana, es elevada a los Cielos por ángeles. La diferencia fundamental entre ambos sepulcros radica en que la estatua yacente del lado de la iglesia aparece representada como reina, mientras que en la cara del claustro se viste como viuda, atuendo similar al utilizado por las monjas, ya que ella nunca llegó a tomar los hábitos.



Fig. 59. Monasterio de Santa María de Pedralbes, Barcelona. Sepulcro de Elisenda de Moncada y Luna, (ca. 1350).
Vista desde el lado del claustro. Vista desde el lado de la iglesia.

4.1.2.2.3. Imágenes de culto.

Se conserva un gran número de imágenes de culto del período que nos ocupa, especialmente imágenes de la Virgen María, reflejo de una intensa devoción en todos los estratos sociales⁶³⁴. La talla, cuyo uso se hizo frecuente en el siglo XII, en la siguiente centuria se generaliza y aumenta progresivamente⁶³⁵. Desde finales del siglo XII, pero sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIII, como derivación de la

⁶³³ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 224.

⁶³⁴ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 207; CATÁLOGO exposición 2010, págs. 322-326.

⁶³⁵ VALLEJO et al. 1995, pág. 274.

iconografía de los portales de Amiens y Reims, el tema de la "Anunciación" tomó importancia y autonomía en las jambas de las portadas, como ocurre en la puerta del claustro de la catedral de Burgos o en las portadas norte y sur de la catedral de León. En relación a este tema de la Anunciación y con un deseo de enfatizar el momento de la "Encarnación del Verbo", aparece la representación de la Virgen con el vientre abultado; la imagen más antigua relacionada con una fecha concreta es **Nuestra Señora de la Esperanza**, conocida también como "la Preñada"⁶³⁶, (fig. 60), en la catedral de León, a la que se cita ya con ese nombre en 1288, en el testamento del obispo Martín Fernández.



Fig. 60. Catedral de León. Nuestra Señora de la Esperanza, (ca. 1288).

Las imágenes de la Virgen María, además de ofrecernos datos de gran interés sobre el vestido y el calzado, son de gran utilidad para el estudio de las joyas, ya que en muchas ocasiones se adornan con collares, broches o coronas, como es el caso de las siguientes:

- **Virgen de la Rosa o del Real Alcázar**, (segunda mitad s. XIII), en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja), (fig. 61). La imagen ha sido restaurada en 1999 y en 2004⁶³⁷.

⁶³⁶ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 188.

⁶³⁷ CATÁLOGO exposición 2005 a, págs. 200, 204.



Fig. 61. Virgen de la Rosa o del Real Alcázar,
Monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja), (segunda mitad s. XIII).

- **Virgen de Marzo**⁶³⁸, de finales del siglo XIII, en el monasterio de Santo Domingo de Silos, (fig. 62).



Fig. 62. Monasterio de Santo Domingo de Silos. Virgen de Marzo, (finales s. XIII).

- **Virgen de Villavieja**⁶³⁹, (s. XIII-XIV), Nalda (La Rioja), que cierra el escote de su brial por medio de un broche, (fig. 63).

⁶³⁸ VALLEJO et al. 1995, pág. 227.

⁶³⁹ CATÁLOGO exposición 2005 a, pág. 72.



Fig. 63. Virgen de Villavieja, Nalda (La Rioja) , (s. XIII-XIV).

- **Virgen Grande**⁶⁴⁰, del segundo tercio siglo XIII, (fig. 64). Monasterio del Salvador (Cañas), que lleva adornado el pedestal con bandas heráldicas en las que alternan lobos con corderos en la boca y toros pasantes perteneciente a la beata doña Urraca Lope de Haro, a la que ya se hizo referencia en su momento⁶⁴¹.



Fig. 64. Virgen Grande. Monasterio del Salvador (Cañas), (segundo tercio s. XIII).

- **Virgen de las Cantigas, Santa María la Blanca**⁶⁴², (fig. 65), ca. 1275, en la iglesia parroquial de Santa María la Real, de Villalcázar de Sirga (Palencia), la cual

⁶⁴⁰ Ibidem, págs. 70-71; CATÁLOGO exposición 2010, págs. 330-331.

⁶⁴¹ Véase el estudio de su sepulcro en el capítulo dedicado a la escultura funeraria, apartado 4.1.2.2.5. Talleres riojanos, pág. 150.

⁶⁴² VALLEJO et al. 1995, pág. 276; CATÁLOGO exposición 2005 c, pág. 48.

servió de inspiración al rey don Alfonso X el Sabio para la composición de las *Cantigas de Santa María*.



Fig. 65. Santa María la Blanca, Virgen de las Cantigas. Villalcázar de Sirga (Palencia), (ca. 1275).

- **Nuestra Señora de los Ángeles**⁶⁴³, de finales del siglo XIII o principios del siglo XIV, en la Catedral de Ciudad Rodrigo, (fig. 66).



Fig. 66. Nuestra Señora de los Ángeles. Catedral de Ciudad Rodrigo, (finales s. XIII - principios s. XIV).

- **Virgen de la Calva**⁶⁴⁴, de finales del siglo XIII, en la Catedral de Zamora, (fig. 67).

⁶⁴³ VALLEJO et al. 1995, pág. 276.

⁶⁴⁴ VALLEJO et al. 1995, pág. 277.



Fig. 67. Virgen de la Calva. Catedral de Zamora, (finales s. XIII).

- **Virgen** de finales del siglo XIII, en la iglesia parroquial de la Natividad de Ntra. Señora, en Cornudillas (Burgos), (fig. 68). Imagen de la Virgen de madera policromada, que se adorna con un collar de coral con colgantes⁶⁴⁵.



Fig. 68. Cornudillas (Burgos). iglesia parroquial de la Natividad de Ntra. Señora, (s. XIII).

- **Virgen del Sagrario**, de ca. 1270, en la Santa Iglesia Catedral de Plasencia (Cáceres), (fig. 69). Madera recubierta, salvando las carnaciones y cabello, de plata en su color con aplicaciones sobredoradas⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ CATÁLOGO exposición 2005 c, pág. 41.

⁶⁴⁶ CATÁLOGO exposición 2005 c, pág. 40.

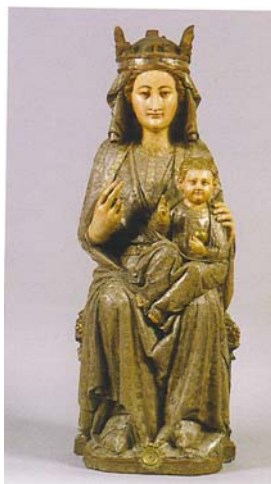


Fig. 69. Virgen del Sagrario. Santa Iglesia Catedral de Plasencia (Cáceres) , (ca. 1270).

- **Nuestra Señora de Gradefes**, Monasterio de Santa María de Gradefes (León), talla en madera, del siglo XIII⁶⁴⁷, (fig. 70).



Fig. 70. Virgen de Gradefes. Gradefes (León), monasterio de Santa María, (siglo XIII).

- **Virgen entronizada con Niño**, ca. 1340-1350, talla en madera procedente de la iglesia de Santa María la Mayor de Almagro; actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁶⁴⁸, (fig. 71).

⁶⁴⁷ CASADO y CEA 1996, págs. 62-64.

⁶⁴⁸ FRANCO MATA 1993 a, págs. 33 y 60, fig. 23.



Fig. 71. Virgen con Niño, procedente de la iglesia de Santa María la Mayor de Almagro. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (ca. 1340-1350).

La devoción a santa Ana en occidente arranca de los primeros años del siglo XIII, pero es a partir del siglo XIV cuando se difunde su iconografía en imágenes de culto. El tema iconográfico de la **Santa Ana Triple**, indica una evolución de la religiosidad hacia formas familiares de la devoción⁶⁴⁹. Entre las imágenes que han sido de utilidad a esta investigación se encuentra la conservada en el Monasterio de Cañas (La Rioja), (fig. 72); la talla española de ca. 1270-1290, conservada en Budapest, Museum of Fine Arts, (fig. 73); así como la obra del siglo XIV, en la catedral de Aguilar de Campoo, (fig. 74).



Fig. 72. Santa Ana Triple. Monasterio de Cañas. La Rioja



Fig. 73. Santa Ana Triple. Anónimo español, (ca. 1270-1290). Budapest, Museum of Fine Arts.

⁶⁴⁹ VALLEJO et al. 1995, págs. 282-283.



Fig. 74. Santa Ana Triple. Catedral de Aguilar de Campoo, (s. XIV).

Del estudio de los grupos escultóricos del "**Descendimiento**" es posible extraer asimismo datos de interés para este trabajo. Aunque resulta problemático su estudio por la casi ausencia de información⁶⁵⁰, sí se conserva gran número de figuras dispersas de los conjuntos, muy útiles para el tema que nos ocupa, como son la Virgen, san Juan, José de Arimatea y Nicodemo⁶⁵¹. En este trabajo se ha utilizado el Grupo del Descendimiento de la Cruz, datado ca. 1279, (fig. 75); así como el de Jesucristo crucificado con la Virgen y San Juan, del siglo XIII (fig. 76), ambos conservados en la Iglesia de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos). Muy útiles para nuestro investigación han sido dos Vírgenes que formaban parte de un Calvario; la primera, de ca. 1330-1340, conservada en el Monasterio de Santa María de Gradefes (León) (fig. 77); la segunda datada a mediados del siglo XIII, procede de la ermita de Valderrey, extramuros de Zamora, actualmente en Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (fig. 78).

⁶⁵⁰ Dicha ausencia de datos es debida a que las esculturas se retiraban de sus altares al ser sustituidas por otras más modernas, siendo destinadas a la destrucción (CATÁLOGO exposición 2010, págs. 102-105).

⁶⁵¹ Las imágenes de José de Arimatea y Nicodemo, utilizadas en este trabajo son estudiadas por M^a del Carmen MUÑOZ PÁRRAGA (CATÁLOGO exposición 2010, págs. 102-105); también son estudiadas por Francesca ESPAÑOL BELTRAN (CATÁLOGO exposición 2005 b, págs. 179-181). Véase también: GARABITO GREGORIO, G.: "Escultura castellano-leonesa en la Colección Godia", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 26, 1991, pág. 66, fig. p. 65; MUÑOZ PÁRRAGA, María del Carmen: "La heráldica de la Corona de Castilla en los personajes de la Pasión", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma, 2001, págs. 537-540, figs. 3 y 4; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: "Los descendimientos hispanos", en SAPORI, Giovanna y TOSCANO, Bruno (eds.): *La Diposizione lignea in Europa: l'immagine, il culto, la forma*, Milán, Electa-Mondatori, 2004, págs. 511-554.

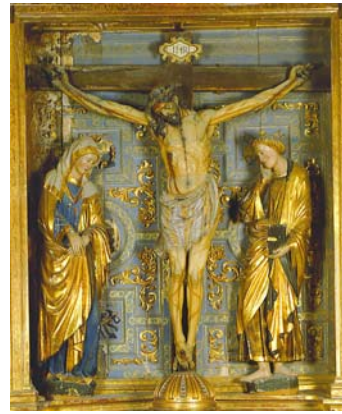
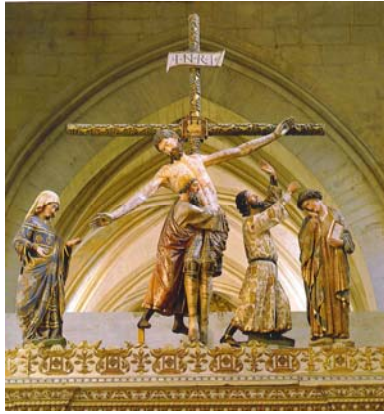


Fig. 75. Grupo del Descendimiento de la cruz (ca. 1279). Fig. 76. Jesucristo crucificado con la Virgen y San Juan (s. XIII).
Iglesia de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos),



Fig. 77. Virgen que formaba parte de un Calvario (ca. 1330-1340).
Monasterio de Santa María de Gradefes (León)



Fig. 78. Virgen procedente de un Calvario (mediados s. XIII).
Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Asimismo relevantes para nuestro trabajo han sido las tallas en madera policromada de José de Arimatea (fig. 79), y Nicodemo (fig. 80), de ca. 1300, procedentes de la Colección Narcís Ricart de Barcelona, actualmente conservadas en la Fundación Francisco Godia de dicha ciudad catalana.



Fig. 79. José de Arimatea, (ca. 1300).



Fig. 80. Nicodemo (ca. 1300).

Barcelona. Fundación Francisco Godia.

4.1.3. Fuentes arqueológicas⁶⁵².

Los restos arqueológicos, que proceden generalmente de enterramientos⁶⁵³, o de ocultaciones realizadas en períodos de conflictos, suelen estar muy deteriorados, bien a causa de las inclemencias meteorológicas, como la humedad que ha descompuesto tejidos, cueros y metales; o bien por los destrozos causados por el hombre, como es el caso del Panteón Real de las Huelgas de Burgos⁶⁵⁴, que en tiempos de Felipe II, ya en el siglo XVI, había sido despojado, entre otros, del anillo de Alfonso VIII. No obstante, el gran saqueo de dicho Panteón Real, se llevaría a cabo por las tropas napoleónicas que abrieron y robaron los sepulcros; más tarde, bajo la primera República, en 1871 volvieron a profanarse los enterramientos, por lo que los restos que permanecieron en sus interiores, por falta de interés para los saqueadores, quedaron completamente dañados, a excepción del de Don Fernando de la Cerda, que permaneció intacto hasta su exhumación con Manuel Gómez Moreno. Algo similar ocurrió con el sarcófago que contenía los restos de doña Teresa Gil, situado en el coro del Real Monasterio de Sancti Spiritus de Toro (Zamora), del que dicha dama fue fundadora, el cual fue profanado durante la revolución de 1868.

⁶⁵² En este apartado dedicado a las fuentes arqueológicas no se incluirán imágenes, ya que las piezas aquí reseñadas serán objeto de minucioso estudio en los distintos capítulos de este trabajo.

⁶⁵³ No es así en el caso de los enterramientos musulmanes, ya que no existía tradición de depositar ajuares en las tumbas (PEREA, Alicia: *Historia del oro en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Serie Guías didácticas/técnicas del Museo Arqueológico Nacional, 1996, pág. 30).

⁶⁵⁴ HERRERO CARRETERO 1988, págs. 12 y ss.; GÓMEZ MORENO 1946, pág. 20; ESPAÑOL BERTRÁN 2005 b, pág. 74.

4.1.3.1. Piezas arqueológicas de origen cristiano.

- **Panteón Real del Monasterio cisterciense de Santa María la Real de Huelgas (Burgos).** Fue fundado por la reina Leonor de Inglaterra y su esposo Alfonso VIII de Castilla, quienes dispusieron que aquí mismo fueran enterrados ellos y sus descendientes. El monasterio aparece ya dotado y habitado en 1187, incorporándose a la Orden como abadía en 1199; no obstante su organización actual data, según señala Gómez Moreno, de 1251, una vez acabada la iglesia⁶⁵⁵. Constituye este monasterio, a pesar del saqueo napoleónico, el panteón más augusto de los reyes e infantes de Castilla; así, en el coro y las naves laterales de la iglesia están alineados los sarcófagos conteniendo los restos de vestiduras, tocados, calzado y joyas con que fueron enterrados reyes e infantes durante el siglo XIII. De las piezas conservadas, son especialmente relevantes para este trabajo, las siguientes:

- Ajuar de doña Leonor de Castilla (fallecida en 1244)⁶⁵⁶, reina de Aragón, compuesto por las piezas siguientes: brial encordado y pellote
- Pellote de Enrique I, rey niño de Castilla, (fallecido en 1217).
- Manto de don Fernando, hijo bastardo de Alfonso X.
- Ajuar funerario de don Fernando de la Cerda (ca. 1252-1275). Es el conjunto más importante de este Panteón, ya que su sepulcro no fue expoliado durante la ocupación francesa, entre los años 1808-1813. Las piezas que lo componen son: brial, pellote, manto y galones con los que se sujetaba el mismo; birrete; cinturón realizado en tafetán bordado con aljofar y cuentas azules, y adornado con cabos, cadenillas y enganche de plata dorada con esmaltes; un anillo que portaba en el dedo anular de su mano derecha⁶⁵⁷.
- Cofia de don Fernando, infante de Castilla, hijo de Alfonso VIII (fallecido en 1211).
- Fragmento del manto de Alfonso VIII (ca. 1155-1214).

⁶⁵⁵ GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1946, pág. 9.

⁶⁵⁶ Fue la primera esposa de Jaime I de Aragón, e hija de Alfonso VIII de Castilla y de Leonor de Inglaterra.

⁶⁵⁷ GÓMEZ MORENO, M.: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, op. cit., pág. 22 y 96, lámina CXLI b y c; HERRERO CARRETERO, C., op. cit., pág. 43.

En este mismo Panteón Real se han hallado piezas de tela pertenecientes a distintos tocados altos castellanos⁶⁵⁸, en los sepulcros de la Reina Leonor Plantagenet (fallecida en 1214), esposa de Alfonso VIII de Castilla; así como en el de la supuesta María de Almenar, dama referenciada marginalmente, entre personajes de estirpe real y abadesas del monasterio⁶⁵⁹, en el *Calendario*, códice del siglo XIII conservado en este lugar. En este mismo sepulcro se han hallado además algunos alfileres de hierro con cabeza de plomo fundido, que posiblemente servirían para sujetar las bandas al cuerpo del tocado. Se conservan asimismo, varios fragmentos de zapatos puntiagudos, hallados unos en el ataúd de la reina Leonor de Inglaterra, y otros en el ataúd en el que se encuentra sepultada Constanza I, la Santa, hija de Alfonso VIII, donde se han encontrado las suelas de los zapatos.

- **Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León.** Este panteón de los reyes de León, que se encuentra situado a los pies de la Basílica de San Isidoro de León, es el lugar en el que durante la Edad Media recibieron sepultura la mayoría de los reyes y reinas del reino de León, desde que en el siglo XI Alfonso V de León ordenó trasladar los cuerpos de varios reyes y reinas que se encontraban dispersos por todo el territorio leonés, a fin de que yaciesen en San Isidoro de León⁶⁶⁰. Poco después su hija Sancha de León, esposa de Fernando I el Magno, rey de León, persuadió a su esposo para que ambos fuesen sepultados a su muerte en el Monasterio de San Juan Bautista de León, que cambió su nombre por el de San Isidoro cuando los restos del santo sevillano fueron trasladados al monasterio en el año 1063, a petición de Fernando I el Magno, quien deseaba que las reliquias del ilustre y sabio arzobispo sevillano reposasen en la ciudad de León⁶⁶¹. A principios del siglo XIX, durante la Guerra de la Independencia, la basílica de San Isidoro de León fue ocupada por las tropas napoleónicas, como ya señalamos anteriormente, quienes convirtieron el templo en pajar y utilizaron los sepulcros de piedra de los reyes como abrevaderos, extrayendo para ello los restos reales de los sepulcros en los que se hallaban. Por todo ello resulta imposible en la

⁶⁵⁸ Véase Capítulo II. El tocado y el arreglo del cabello, apartado 1.7. El tocado alto.

⁶⁵⁹ GOMEZ MORENO, M., op. cit., págs. 10-11, 28; HERRERO CARRETERO, C., op. cit., pág. 89.

⁶⁶⁰ ARCO GARAY, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Instituto Jerónimo Zurita; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, pág. 51.

⁶⁶¹ VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio: *Real Colegiata de San Isidoro: Historia, Arte y Vida*, León, Edilesa, 1998, págs. 12 y 21.

actualidad el reconocimiento y la individualización de los restos de los distintos reyes⁶⁶².

En febrero de 1997, la Sociedad Española de Antropología llevó a cabo un estudio de los restos mortales de los reyes que aún descansan allí⁶⁶³. De las prendas que fueron extraídas, son de gran interés las halladas en el sepulcro número ocho, que componían el ajuar que la Infanta María, hija de Fernando III, vestía cuando fue enterrada, en 1235. Dicho ajuar estaba compuesto por la camisa, la braga, y el brial, a cuyo estudio y restauración se han dedicado Adela Martínez y Pilar Pastrana⁶⁶⁴, así como Adela Martínez Malo⁶⁶⁵.

- Monasterio de Sancti Spiritus de Toro (Zamora). En este lugar se conserva el ajuar funerario de doña Teresa Gil de Riba de Vizela⁶⁶⁶, fallecida en 1310, según consta en la inscripción del sepulcro en el que fue sepultada⁶⁶⁷. No se conoce con certeza ni el lugar ni la fecha de su nacimiento, pero contamos con su testamento, otorgado el 16 de septiembre de 1307, en la ciudad de Valladolid ante el notario Pero Pérez de Valladolid⁶⁶⁸, por el que doña Teresa Gil mandaba construir el monasterio de Toro. Amante de Sancho IV, el Bravo, en un principio le proporcionó grandes beneficios; no obstante, al casar el monarca con María de Molina, en 1282, ésta impuso a Teresa Gil un retiro forzado al Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid, y más tarde, al de Santo Domingo de Zamora, donde murió. En 1345 su cuerpo fue trasladado

⁶⁶² ELORZA, Juan C.; VAQUERO, Lourdes, CASTILLO, Belén; NEGRO, Marta: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social; (2ª edición), editorial Evergráficas, S.A., 1990, pág. 51.

⁶⁶³ PRADA, María Encina: "Estudio antropológico del Panteón Real de San Isidoro de León", en *ProMonumenta*, nº II, 1998.

⁶⁶⁴ MARTÍNEZ, Adela y PASTRANA, Pilar: "Ajuar funerario de la Infanta Doña María. Panteón Real de San Isidoro. Tratamiento integral de conservación y restauración", en *Ars Sacra*, nº 21 (enero-marzo), 2002, págs. 89-93.

⁶⁶⁵ MARTÍNEZ MALO, Adela: "Ajuar funerario de doña María", en *Restauración & Rehabilitación*, Revista internacional del Patrimonio Histórico, nº 39/abril 2000, págs. 22-27. MARTÍNEZ MALO, A.: "Ajuar funerario de Doña María", en Catálogo de la Exposición: *Castilla y León restaura: 1995-1999*. Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Valladolid, mayo-junio 1999. Junta de Castilla y León, págs. 328-336.

⁶⁶⁶ Doña Teresa fue hija del Mayordomo Mayor de don Alfonso III, un hombre portugués de enorme patrimonio, que se exilió a Castilla, destino al que su hija le acompañó.

⁶⁶⁷ Dicha inscripción, que se encontraba oculta bajo un repinte del siglo XVI, fue descubierta en el curso de una campaña de restauración financiada por la Fundación González Allende y realizada en 2001 por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (CASTRO LORENZO, José de, *Retrato de Teresa Gil*. Ayuntamiento de Valladolid, 2010, págs. 13-14).

⁶⁶⁸ Archivo del Monasterio del Sancti Spiritus de Toro (Zamora). Testamento de doña Teresa Gil, Documento nº 58.

al Monasterio de Sancti Spiritus de Toro. Su sarcófago, situado en el coro de la iglesia del convento, se abrió en el curso de una campaña de restauración sobre el sepulcro de la fundadora del Real Monasterio de Sancti Spiritus, promovida y financiada por la Fundación González Allende, que preside José Navarro Tolegón, en el año 2001⁶⁶⁹. La momia estaba intacta y la indumentaria en un estado de conservación aceptable, lo que es de enorme transcendencia, ya que son las únicas prendas de indumentaria femenina del siglo XIV que se conservan en España⁶⁷⁰. Las prendas de este conjunto de indumentaria que se intervinieron en primer lugar fueron el brial, la camisa, el velo y los guantes. Una vez restauradas fueron prestadas por la propiedad al Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, para su exposición en la vitrina de piezas invitadas de la Sala 1, donde permanecieron desde septiembre de 2007 hasta marzo de 2008. Actualmente se acaba de finalizar la intervención en las piezas restantes: el tocado y las vendas de cabritilla que llevaba en torno a las piernas, la mortaja y la sábana de lino, esta última del siglo XIX.

- **Villalcázar de Sirga (Palencia). Iglesia de Santa María la Blanca.** Los sepulcros conservados en la capilla de Santiago, pertenecientes al infante don Felipe (fallecido en 1274), y a su segunda esposa doña Inés Tellez Girón (fallecida antes de 1265), ya estudiados anteriormente⁶⁷¹, fueron abiertos en distintas ocasiones, en las que se sacaron los tejidos que aún se conservaban en su interior. En el informe del 20 de noviembre de 1884 redactado por las autoridades de Palencia se señala la mala conservación del manto de doña Inés de Castro, extraído cuando se abrió el sepulcro⁶⁷². De esta dama se conserva el zapato izquierdo⁶⁷³, pieza de gran valor, dada la escasez de este tipo de prendas, el cual se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con el núm de inventario: 51884, donde ingresó en 1867.

El ajuar del infante don Felipe, compuesto por el pellote y el manto se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En el Instituto Valencia de don Juan se

⁶⁶⁹ BORREGO, Pilar (proyecto y dirección técnica): "Indumentaria de Teresa Gil. Convento de Sancti Spiritus. Toro (Zamora)", en *Boletín de Instituto de Patrimonio Cultural de España*, nº 2, agosto 2008, pág. 9.

⁶⁷⁰ www.museodeltraje.mcu.es/popups/01-2008.

⁶⁷¹ El estudio de los sepulcros en el capítulo 5.1.2.2.2. Escultura funeraria, subapartado 5.1.2.2.2.3. Talleres palentinos.

⁶⁷² CATÁLOGO exposición 2010, págs. 140-144.

⁶⁷³ CATÁLOGO exposición 1993, pág. 225, fig. 116.

conservan tres fragmentos, uno del pellote del infante don Felipe (nº de inv. 2079), el segundo de la capa (nº de inv. 2069), y el tercero del tejido con bandas e inscripciones del enterramiento del infante (nº de inv. 2061).

- **Abadía cisterciense de Santa María de Huerta (Soria).** El monasterio fue fundado en el siglo XII por el rey don Alfonso VII, en cumplimiento de una promesa que hizo en el cerco de Coria, alcanzando un gran desarrollo durante el abaciado de Martín de Finojosa (fallecido en 1210)⁶⁷⁴.

En este cenobio soriano se encuentran los restos de don Rodrigo Ximénez de Rada (fallecido antes de 1247)⁶⁷⁵, arzobispo de Toledo y sobrino del anteriormente referido Martín de Finojosa, quien escogió este lugar como enterramiento. Su cuerpo fue momificado a su muerte, por lo que ha permanecido intacto a lo largo de los siglos, al igual que sus ricas vestiduras, que en 1968 fueron extraídas y posteriormente restauradas bajo la dirección de Socorro Mantilla de los Ríos y Rojas, en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales⁶⁷⁶. El ajuar⁶⁷⁷ de don Rodrigo estaba compuesto por la dalmática; una túnica; y dos camisas, una corta y otra mediana; calzas; y calzado, prendas que han sido estudiadas por R. de los Santos Rodríguez y C. Suarez Smith⁶⁷⁸.

⁶⁷⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Escarpines de doña Teresa Petri", en Catálogo de la Exposición: *Monjes y monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, Monasterio de Santa María de Huerta, Soria. Bango Torviso, Isidro G. (dir.). Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, págs. 336, 352.

⁶⁷⁵ AGUILERA Y GAMBOA, E., Marqués de Cerralbo: "El arzobispo D. Rodrigo Ximénez de Rada y el Monasterio de Santa María de Huerta", en *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de Enrique Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo, en 31 de mayo de 1908*. Madrid, 1908, págs. 148-163; BANGO GARCÍA, Clara: "Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo", en Catálogo de la exposición *La edad de un Reyno*. Pamplona, 26 enero-30 abril 2006. Volumen I, pág. 251.

⁶⁷⁶ ROMERO REDONDO, Agustín; LUZÓN NÚÑEZ DE ARENAS, Luz María; ANGUITA FONTECHA, Isidoro María: *Santa María de Huerta. Monasterio Cisterciense*, Monasterio Cisterciense de Santa María de Huerta, Soria, 2005 b, págs. 102-103.

⁶⁷⁷ CATÁLOGO Exposición 2005 b, págs. 190-199; CATÁLOGO exposición 2010, págs. 630-632.

⁶⁷⁸ SANTOS RODRÍGUEZ, R. de los y SUAREZ SMITH, C.: *Vestiduras pontificales del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada. Siglo XIII. Su estudio y restauración*. Madrid, 1995. Véase también el trabajo de MARTÍNEZ, Adela; PASTRANA, Mª del Pilar; LÁIZ, Leonila; GONZÁLEZ, J. M. y SAINZ-JIMÉNEZ, C.: "Las vestiduras pontificales del Arzobispo Ximénez de Rada (XIII): Problemas de Conservación sin resolver", en *III Congreso del Grupo Español del IIC* (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), Oviedo, 21-23 noviembre 2007, págs. 103-114.

- **Monasterio de Santa María la Real de Gradefes (León).** Como ya se señaló anteriormente⁶⁷⁹, el monasterio fue fundado por doña Teresa Petri, tras enviudar, en 1164, siendo enterrada en la Sala Capitular⁶⁸⁰. En 1959 se abrieron dos de los sarcófagos situados en la iglesia del monasterio, que hasta no hace mucho tiempo se habían identificado como los sepulcros de la fundadora doña Teresa Petri y de su esposo don García Petri Tenente de Cea, por lo que se databan en el siglo XII⁶⁸¹. En el interior del sarcófago, entre los restos prácticamente deshechos, se halló, muy dañada, una cofia de red, ribeteada con galón⁶⁸², y un par de chapines⁶⁸³ de cuero labrado con motivos florales, en perfecto estado de conservación. Las tres piezas han sido recientemente restauradas por Junta de Castilla y León, Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural⁶⁸⁴. Ateniéndonos a la indumentaria representada por el escultor al realizar la efigie funeraria en la cubierta del sarcófago, así como al ajuar mencionado, extraído de su interior, me ha sido posible proponer una nueva fecha, tanto para el sarcófago como para las dichas prendas, según veremos en la Conclusión de este trabajo.

- **Catedral de Toledo.** Del sepulcro de Sancho IV (fallecido en 1295), en la catedral de Toledo, cuyo hallazgo se produjo fortuitamente en el año 1959⁶⁸⁵, se extrajo la denominada "corona de camafeos"⁶⁸⁶, utilizada por la monarquía castellana, con la que había sido inhumado el monarca⁶⁸⁷. A dicha corona hace referencia Alfonso X en su

⁶⁷⁹ Véase apartado 5.1.2.2.2. Escultura funeraria, subapartado 5.1.2.2.2.2. Talleres leoneses: Gradefes (León). Monasterio de Santa María de Gradefes.

⁶⁸⁰ RODRÍGUEZ, Justiniano: *Los fundadores del monasterio de Gradefes*, Archivos Leoneses, 1970, págs. 209-242; YAÑEZ NEIRA, Fr. M^a Damián: "El monasterio de Santa María la Real de Gradefes y sus abadesas", en *Tierras de León*, n^o 9, año VIII, diciembre, 1968, págs. 28-63.

⁶⁸¹ Etelvina Fernández González lo data ca. 1187, en su estudio sobre los chapines que fueron extraídos del sepulcro (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2005, págs. 182-183).

⁶⁸² El estudio de dicha cofia se realizará en el capítulo II. El tocado femenino y el arreglo del cabello, en el apartado 1.5. dedicado a las "cofias" empleadas por las cristianas, y dentro de éste, el subapartado 1.5.1.2. cofias de red.

⁶⁸³ Serán analizados en el capítulo III. El calzado, apartado 2.3., dedicado al "calzado abierto y sin talón", subapartado 2.3.3. Los chapines.

⁶⁸⁴ La restauración de la cofia ha sido llevada a cabo entre enero y junio del año 2001, corriendo a cargo de doña Adela Martínez Malo. La restauración de los chapines se ha realizado entre septiembre del año 2001 y julio del 2002, por doña M^a del Pilar Pastrana García. La documentación se encuentra archivada en el Monasterio de Santa María de Gradefes (León), 2.1.1. Caja 28, núms. 154 y 188 respectivamente.

⁶⁸⁵ CATÁLOGOexposición 2010, págs. 55-59.

⁶⁸⁶ Martín Ansón señala el año 1947 como fecha del hallazgo (MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa: "La orfebrería: ajuar cortesano y ajuar litúrgico", en Fernández Fernández, Laura y Ruiz Souza, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, volumen II, pág. 316).

⁶⁸⁷ FERRANDIS TORRES, J.: *Datos documentales para la historia del Arte Español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Volumen 2, Tomo I: Documentos Catedral de Toledo. Madrid, 1943;

testamento del 21 de enero de 1284 al señalar: "*e las coronas con las piedras e los camafeos... que lo haya todo aquel que con derecho por nos heredase nuestro señorío mayor de Castilla y León*". Más tarde, Pedro I, en su testamento otorgado en Sevilla el 1 de noviembre de 1362, dice: "*otrosí mando a la dicha infanta doña Constanza, mi fija, la corona que fue de rey mio padre... en quéstan los camafeos*"⁶⁸⁸.

La pieza está formada por ocho chapas rectangulares, alternando camafeos de los siglos I-II d.C. y zafiros que se articulan mediante charnelas para formar el ruedo y rematando cada placa con un castillo, por lo que Schramm⁶⁸⁹ vincula su creación a un momento en que los reinos estaban aún separados.

- **Museo episcopal de Vic.** Muchas de las piezas que se conservan en este museo proceden de la Catedral, y habían pertenecido a obispos o canónigos, como es el caso del manto que perteneció a Ramón Ballera, obispo de Vic (siglo XIV).

- **Museo de los Caminos, Palacio Episcopal de Gaudí en Astorga (León)**⁶⁹⁰. En este museo se conservan varias piezas arqueológicas elaboradas con azabache⁶⁹¹, una de ellas es un colgante en forma de dátil (siglo XIV); además de un collar de azabache de varios hilos con colgante en forma de concha, fechado en el siglo XIV. En este mismo museo se encuentra un broche del siglo XII, realizado en oro y decorado con esmaltes contenidos en cuatro placas de forma circular, y colocados simétricamente opuestos entre sí.

HÜFFER, Hermann J.: "Los hallazgos en la Catedral de Toledo y la corona real castellana", en *Clavileño*, I, 1951, págs. 1-7; RELANZÓN GARCÍA-CRIADO, José María: "La corona y la espada de Sancho IV de Castilla", en *Toletum* II, 1959, págs. 24-31; RIVERA RECIO, Juan Francisco: "Los restos de Sancho IV en la Catedral de Toledo (Crónica retrospectiva)", en *Toletum*, 16, 1982-1983, págs. 127-138; PÉREZ GRANDE, Margarita: "Corona de Sancho IV", en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid, 2001, págs. 98-99.

⁶⁸⁸ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 40. SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, págs. 39 y 64.

⁶⁸⁹ SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, págs. 35-41 y 61.

⁶⁹⁰ VELADO GRAÑA, Bernardo: *La catedral de Astorga y su museo*, Museo de la Catedral de Astorga, Astorga, 1991, págs. 214-215.

⁶⁹¹ CATÁLOGO exposición 1993, págs. 194-195; FERRANDIS TORRES, José.: *Marfiles y azabaches españoles*, Labor, Barcelona, 1928.

- **Real Academia de la Historia** de Madrid. En este lugar se conservan varias hebillas de cinturón, de procedencia desconocida, fechadas entre los siglos XII y XV⁶⁹² (nº de inventario: antiguo: 34; 465/7; 1260/34).

- **Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid.** En este lugar se conserva una guirnalda o *garlanda* (nº de inventario: 5750), realizada en cobre esmaltado y formada por 12 piezas trapezoidales articuladas entre sí mediante charnelas. Camps Cazorla la considera como obra dudosa, posiblemente de origen francés, de hacia el siglo XIV⁶⁹³.

- **Instituto Valencia de Don Juan**, en Madrid. En este lugar se conservan las siguientes piezas⁶⁹⁴ utilizadas por cristianos:

Colgante con manos en forma de higa, fechados en el siglo XIII (nº de inv. 5770).

Pinjantes con caracteres góticos e inscripciones de tipo religioso (nº de inv.: 5307, 5395, 5697, 5558, 5454, 5348, 5431, 5432, 5686, 5390, 5472, 5440, 5522, 5367).

4.1.3.2. Piezas arqueológicas de origen musulmán.

- Murcia:

Arracada hallada en el solar de la ampliación del Ayuntamiento en la plaza Belluga de Murcia⁶⁹⁵, cuya ocultación se ha fechado en 1229. Hoy se conserva en el Museo de la Ciudad de dicha localidad.

Colgante amuleto de plata, con *hamsa*, datado en la primera mitad del siglo XIII. Procede de la Alquería del Cortijo del Centeno, (La Tova, Lorca), actualmente se conserva en Lorca (Murcia), Museo Arqueológico Municipal (nº inventario: 2161)⁶⁹⁶.

⁶⁹² EIROA RODRÍGUEZ, Jorge A.: *Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Antigüedades Medievales*, Madrid, 2006, pág. 114.

⁶⁹³ Ficha técnica tomada de CAMPS CAZORLA, Emilio, en el Inventario del Museo Lázaro, 1948-1950, en prensa.

⁶⁹⁴ MARTÍN ANSÓN 2004.

⁶⁹⁵ JIMÉNEZ CASTILLO, P. y NAVARRO PALAZÓN, J.: "Casas y tiendas en la Murcia andalusí. Excavaciones en el solar municipal de la plaza de Belluga" (1995), en *Memorias de Arqueología*, 10, 2002, págs. 489-532.; CATÁLOGO exposición 2010, pág. 721.

⁶⁹⁶ CATÁLOGO exposición 2010, pág. 485; VV.AA.: *Museo Arqueológico de Lorca. Guía Didáctica. Edad Media y Sala Numismática*, Excmo. Ayuntamiento de Lorca, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Lorca, Grafisol, S.L., 2010, pág. 42; GARCÍA AVILÉS, A.: "Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del Sureste español. Notas sobre el mal de ojo en la Edad Media", en *Vendolay*, 3, Murcia, 1991, págs. 125-139.; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A. y PONCE GARCÍA, J.: "Amuleto metálico", en *Las artes y las ciencias en el Occidente Musulmán*. Murcia, 2007, ficha 14.

Procedente del Tesoro de Lorca (Murcia), se conservan dos arracadas, conservadas en la actualidad en el Victoria and Albert Museum de Londres, fechadas en la época de Taifas, primer tercio del siglo XI, por las monedas que las acompañaban⁶⁹⁷.

- Córdoba:

Pulsera epigrafiada, realizada en bronce, (siglos XII-XIII), hallada en el castillo de Allende, situado junto a la localidad de Zuheros, Córdoba, y conservada en el Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba⁶⁹⁸.

Brazalete con inscripción realizado en bronce, (finales del siglo X, o principios del XI). Hallado en Fuencubierta, La Carlota (Córdoba), asentamiento que podría fecharse entre los siglos XI al XIII, según datos aportados por el Museo de la Carlota, donde se conserva⁶⁹⁹.

- Tesoro de Bentarique (Almería) y Mondújar (Granada). En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conservan varias piezas de orfebrería hispanomusulmana de época nazarí (1238-1492), procedentes de Bentarique y Mondújar, que pueden considerarse un conjunto único, ya que es muy posible que fueran hechas por el mismo artífice o taller⁷⁰⁰.

El tesoro de Bentarique⁷⁰¹ fue hallado en el año 1896, y se compró para el Museo Arqueológico Nacional por 35.000 pesetas en 1922. Se trata de la clásica

⁶⁹⁷ VV.AA. 1992 b, pág. 221; CARRILLO 2005, pág. 102.

⁶⁹⁸ MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio, y CARMONA ÁVILA, Rafael: "Una pulsera epigrafiada de época almohade hallada en el castillo de Allende (Zuheros, Córdoba)", en *ANTIQUITAS* nº 10, Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba, 1999, págs. 161-166.

⁶⁹⁹ MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio: "Nuevos testimonios epigráficos andalusíes hallados en la provincia de Córdoba", en *ANTIQUITAS* nº 13, Museo Histórico Municipal de Priego Córdoba, 2001, págs. 227-229.

⁷⁰⁰ JANER, Florencio: "De las joyas árabes de oro que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, en *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1875, VI, págs. 525-536; AMADOR DE LOS RÍOS, R.: "Informe de las joyas arábicas halladas en el año 1896", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XIX 1899, págs. 6-21; MOMPLET 2008, pág. 287.

⁷⁰¹ CASADO RIGALT, Daniel: *José Ramón Melida y la arqueología española*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006; CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente: "Informe sobre la adquisición del tesoro de Bentarique y de la Colección de antigüedades de D. Ramírez de Arellano", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82, cuaderno IV, abril 1923, pág. 279; PEREA 1996, págs. 30-31; CARRILLO

ocultación de bienes preciosos realizada por sus propietarios ante la existencia de una amenaza inminente, como podría ser el avance cristiano sobre los territorios andalusíes. El tesoro de Bentarique, que se halló escondido en una vasija de cerámica, está compuesto en total por dos ajorcas o brazaletes de oro repujado (siglo XIV), un collar de filigrana (siglo XIV-XV), y nueve collares de aljófares con un medallón de oro (nº de inv.: 57.546, 57.543, 57.540, 57.545, 57.538, 57.535, 57.544, 57.542, 57.539, 57.541), fechados entre 1301 y 1500. Completaban el lote tres brazaletes de plata (nº de inv.: 84/74/ 1, 2, 3) y un collar de piedras de colores.

En el caso de Mondújar, Manuel Gómez Moreno⁷⁰² recogió un texto que se encuentra en el archivo de la Alhambra y que data de 1529, donde se informa, entre otras cosas, de que los restos de la esposa de Boabdil y de los reyes nazaríes se encuentran en Mondújar, aunque estos datos nunca pudieron ser confirmados. De los distintos enterramientos constatados en Mondújar⁷⁰³, tras la conversión de los mudéjares en moriscos, muchos de ellos fueron cristianizados o abandonados. No obstante, en 1925, Torres Balbas⁷⁰⁴ encontró más de treinta sepulturas, pertenecientes a gentes de baja alcurnia, de las que se extrajo un pequeño tesoro de alhajas de mujer que se fecha en el último período musulmán granadino o quizás morisco, y que pasó al Museo Arqueológico Nacional⁷⁰⁵; entre dichas joyas se encuentra un sartal de oro y aljófares (nº de inv. 51.033).

En este mismo museo se conserva una ajorca de procedencia desconocida y época nazarí (siglo XIV), realizada en oro y delicadamente decorada en su cara externa, muy similar a la que se conserva en el Museo Arqueológico de Granada; así como una pulsera realizada en plata, datada entre los siglos XIII-XIV.

CALDERERO, Alicia: "Aproximación a la orfebrería hispanomusulmana", en RIVAS CARMONA, Jesús (coordinador): *Estudios de platería San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, págs. 107-108.

⁷⁰² GÓMEZ MORENO, M.: "El cementerio real de los nazaríes de Mondújar", en *Al-Ándalus*, VI, Madrid, 1942, págs. 269-281.

⁷⁰³ ESPINAR MORENO, Manuel: "La Arquería de Mondújar: Mezquita y Rábitas, Cementerios, Barrios y otras estructuras urbanas y rurales", en *Anaquel de Estudios Árabes*, II, 2000, págs. 277-294.

⁷⁰⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Paseos por la Alhambra. Una necrópolis nazarí: la Rauda", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, 1926, págs. 13-42, Centro de Estudios Históricos, tomo II (Public. en Obra Dispersa, II, nº 9, 1985, págs. 13-42).

⁷⁰⁵ JANER 1875, págs. 525-536.

- **Tesoro de la Garrucha.** Tesoro de época islámica, realizado en plata, descubierto a principios del siglo XX, supuestamente en las proximidades de Garrucha, que se conserva en la actualidad en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid. Se desconoce la localización y procedencia exacta del mismo. Sólo se sabe que en 1944, siendo director del Instituto don Manuel Gómez Moreno, se adquiere, a don Manuel Arrugat, por la cantidad de 2.500 pesetas, dos tesorillos de plata: el de Loja (Granada) y el de Garrucha, compuesto este último de cuatro piezas: una ajorca (nº de inv. 3028), dos pulseras (nº de inv.: 3016 y 3017), y una serie de cuentas de collar nº de inv. 3067)⁷⁰⁶. Los primeros datos descriptivos con que contamos sobre el Tesorillo son de 1951, publicados por el propio Gómez Moreno⁷⁰⁷. Posteriormente Torres Balbás también hace referencia al mismo⁷⁰⁸. Aunque resulta muy complicada la datación exacta de este tesoro, podría concretarse en época califal y más específicamente entre finales del siglo X y comienzos del siglo XI.

- **Tesoro hallado en Palma de Mallorca.** Está fechado entre los siglos XII y XIII⁷⁰⁹, según las monedas que en él se encontraron, por lo que podría pertenecer al período almorávide o almohade. El conjunto, encontrado en el interior de una vasija y conservado en el Museo de Palma de Mallorca, está formado por diversas piezas, entre las que sobresalen dos arracadas en forma de media luna, brazaletes, anillos, un amuleto y un collar, que ha sido reconstruido partiendo de las diferentes cuentas y abalorios conservados.

- **Real Academia de la Historia** de Madrid. En este lugar se conserva un anillo, de procedencia desconocida, datado entre los siglos XII y XV (nº de inventario antiguo: 741), con media perla engastada, decorada ésta con una inscripción con caracteres árabes.

⁷⁰⁶ CARRILLO 2005, pág. 100.

⁷⁰⁷ GÓMEZ MORENO, M.: "El arte Árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe", en *Ars Hispaniae*, tomo III, Madrid, 1951, pág. 338.

⁷⁰⁸ TORRES BALBÁS, L.: "Arte Califal", en MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Historia de España*, tomo V, Madrid, 1957.

⁷⁰⁹ CATÁLOGO de la Exposición: *El tesoro d'època almohade*, celebrada en el Museo de Palma de Mallorca, mayo-junio 1991. Conselleria de Cultura Educació i Esports Govern Balear, Mallorca, 1991, pág. 7; CARRILLO 2005, pág. 103 y ss.; VV.AA.: *Al-Ándalus: Las artes islámicas en España*. Madrid, ediciones El Viso y New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pág. 300; VV.AA.: *El Tesoro d'Època Almohade*. Palma de Mallorca, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear, 1991, pág. 7.

- **Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid.** En este lugar se conservan las siguientes piezas:

Collar salido de un taller del período nazarí⁷¹⁰, cuya fecha de elaboración se sitúa entre los siglos XIV y XV. Se conserva en esta Fundación (nº de inventario 640), y está formado por doce cuentas huecas, en forma de esferas achatadas, realizadas en lámina calada y decoradas con motivos geométricos; algunas llevan decoración de hilos soldados en la superficie.

Par de ajorcas de oro, granadinas, de chapa repujada con temas vegetales dentro de medallones lobulados, datadas en el siglo XV⁷¹¹ (nº de inv.: 638 y 639).

- **Toledo, Museo del Ejército.** Aquí se conserva el ajuar⁷¹² que vestía el último rey de Granada Ad dil-l-ah Muhammad XII, más conocido como Boabdil el Chico, en el momento de ser derrotado en la batalla de Lucena, que tuvo lugar el día 20 de abril de 1483. La procedencia de las distintas prendas de que está compuesto el ajuar, está bien documentada desde finales del siglo XV hasta 1905, fecha en la que tuvo lugar su donación por parte de la marquesa de Viana al Museo de Artillería⁷¹³

El ajuar, tomado como botín de guerra, por los Reyes Católicos, está compuesto por las siguientes piezas:

Espada de manufactura nazarí, con empuñadura rica, realizada en marfil decorado con inscripciones. La vaina es de cordobán y está decorada con hilo de oro, (nº de inv.: ME(CE) 24902).

⁷¹⁰ CAMÓN AZNAR, José: *Guía del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1993, págs. 193-194; ARBETETA MIRA, Leticia: *El arte de la Joyería en la Colección Lázaro Galdiano*, Segovia, 2003, págs. 33, 212, nº 171; CATÁLOGO de la Exposición: *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones. Junta de Castilla y León, 2004, págs. 303-304.

⁷¹¹ CAMÓN AZNAR 1993, pág. 193; CAMPS CAZORLA, Emilio: *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)* (sin publicar); ARBETETA MIRA 2003, págs. 210, 211, 215, nº 171 y 176.

⁷¹² FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "Indumentaria de Boabdil", en *Arte y cultura en torno a 1492*. Sevilla, Exposición Universal, 1992, págs. 138-141; FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "Vida y objetos domésticos en el Magrib en Yumada II 761/Mayo 1360", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección árabe-islam*, 46, 1997, págs. 51-52, y nota 3; FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "El Arte", en VIGUERA MOLINS, M^a. J. (coord.): *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo VIII, III. *El reino nazarí de Granada (1232-1492)*. Sociedad, Vida y Cultura. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2000, pág. 269; CATÁLOGO Exposición 2004, págs. 297-299; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María: "La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos", en *Aragón en la Edad Media*, nº 19, 2006, págs. 358 y 379, figs. 19, 20; *Guía de Museos Militares Españoles*. Ministerio de Defensa, 2011, págs. 23 y 36.

⁷¹³ *Guía de Museos Militares Españoles*. Ministerio de Defensa, 2011, pág. 36.

Estoque con su vaina, (nº de inv.: ME(CE) 24903).

Turbante blanco.

Vestidura de terciopelo rojo, adornada con galón de hilo de oro en los filos, (nº de inv.: ME(CE) 24702).

Par de borceguíes de fino cuero, con decoración de ataurique repujada, (nº de inv.: ME(CE) 24702.2).

Par de zapatas de finas pieles, con empeine alto de forma triangular (nº de inv.: ME(CE) 24702.3).

- **Edimburgo, National Museum of Scotland.** Se conserva en este lugar, (nº de inventario H.NM 51), un sello andalusí con inscripción en hebreo y árabe, de ca. 1145.

4.1.3.3. Piezas arqueológicas de origen judío.

- **Judería de Briviesca (Burgos).** La localidad burgalesa de Briviesca es conocida en la arqueología provincial por la abundancia de hallazgos arqueológicos que aparecen en su subsuelo y en su término municipal. Briviesca fue durante la Edad Media una villa pujante y dinámica en la que se desarrollaron actividades productivas y comerciales, según confirman los numerosos hallazgos de tesorillos medievales, encontrados de forma casual en el siglo XX. La singularidad de estos tesorillos radica en su procedencia judía, comunidad que como ya vimos en su momento, tuvo una gran transcendencia por su contribución al desarrollo de la sociedad. Todos los hallazgos proceden de una zona situada al sur de la localidad, entre la calle de los Baños y el camino del cementerio, donde estuvo ubicada la judería. Los hallazgos aparecieron en 1938 (Tesorillo I)⁷¹⁴, 1985 (Tesorillo II)⁷¹⁵ y 1988 (Tesorillo III)⁷¹⁶. El Tesorillo I, de cuyas piezas se han obtenido datos de interés para esta investigación, apareció al reformar una casa cercana al cementerio actual, en 1938, siendo vendidas sus piezas por sus descubridores y recuperadas más tarde por la Comisaría General del Servicio de

⁷¹⁴ El Tesorillo I se encontraba oculto en el centro de una habitación, en un hoyo de un metro de profundidad. En su interior estaba depositado el plato o bandeja de plata y sobre él un recipiente de cobre conteniendo monedas, escudetes, un pinjante y sortijas. (LUIS Y MONTEVERDE, J.: "El tesorillo de Briviesca", en *Geografía española*, 5, 1939, págs. 63-64).

⁷¹⁵ El Tesorillo II apareció al reestructurar el trazado de una calle, en una zona utilizada anteriormente para huerta. (SAINZ VARONA, F. y ELORZA GUINEA, J.C.: "El tesorillo de la judería de Briviesca", en *Gaceta numismática*, 1985, págs. 47-66).

⁷¹⁶ El Tesorillo III se halló al reformar una casa en la calle de los Baños. (ELORZA GUINEA, J.C.: "Objetos de ajuar doméstico judío", en CATÁLOGO de la Exposición: *Vlaanderen en Castilla y León*. Kathedraal - Antwerpen, Amberes, 1995, págs. 130-132).

Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de Vitoria, donde fueron recogidas por el subcomisario de Burgos, Luis Monteverde, en 1939 para su ingreso en los fondos del Museo⁷¹⁷, donde se conservan en la actualidad. Para este trabajo han sido de utilidad las siguientes piezas: un dentilcaspium (nº de inv. 733); un pinjante (nº de inv. 734); cuatro sortijas (nº de inv. 738, 739, 740, 741).

Los Tesorillos II y III fueron igualmente disgregados y vendidos por sus descubridores, siendo sus piezas recuperadas gracias a la colaboración entre la Policía Nacional, la Guardia Civil, el Juzgado de Briviesca y el Museo de Burgos.

- **Yacimiento de Soria.** La necrópolis situada en el denominado "Cerro de los Judíos", al oeste de Deza (Soria), fue excavada en los años treinta del siglo XX por Blas Taracena⁷¹⁸. La investigación se centró en la zona oriental del cementerio, descubriéndose un total de cincuenta y siete tumbas excavadas en la roca caliza en fosas individuales. Los ajuares, considerados como pobres, están conformados por anillos de plata, con inscripciones con caracteres hebreos grabados, o de bronce, en un caso con inscripción y en otro con aplique de pasta vítrea; algunas cuentas de plata, azabache o hueso, adornos de plata de forma amigdaloides con calados, y alfileres de bronce⁷¹⁹. Las piezas se han datado en los siglos XII-XIII, aunque dicha cronología puede prolongarse hasta finales del siglo XIV, dada la presencia en las tumbas, de dos dineros de vellón de Enrique II. Las piezas que han sido de utilidad para nuestro trabajo, conservadas en Soria, Monasterio de San Juan de Duero, sección medieval del Museo Numantino, son las siguientes: seis anillos con inscripciones (nº de inv.: 81/1/568; 81/1/569; 81/1/570; 81/1/571; 81/1/572; 81/1/574); conjuntos de cuentas de collar (nº de inv.: 81/1/649; 81/1/636; 81/1/637; 81/1/58); conjunto de siete alfileres (nº de inv.: 81/1/514-615-616-617-618-619-620).

⁷¹⁷ CATÁLOGO exposición 1991-1992, págs. 99-103.

⁷¹⁸ TERÉS NAVARRO, Elías: "Yacimiento de Soria", en CATÁLOGO de la Exposición: *La vida judía en Sefarad*. Toledo, Sinagoga del Tránsito, noviembre y diciembre de 1991, Toledo, Ministerio de Cultura 1991-1992, pág. 117.

⁷¹⁹ CASANOVAS MIRÓ, J. y RIPOLL LÓPEZ, O.: "Catálogo de los materiales aparecidos en la necrópolis judaica de Deza (Soria)", en *Celtiberia*, 65, 1983, págs. 135-148.

- **Necrópolis judía de Llanos de Santa Lucía, Teruel**⁷²⁰. La necrópolis, situada en las lomas que rodean la ciudad de Teruel por el norte (Los Llanos de Santa Lucía), fue localizada en torno a 1924, al efectuar diversas obras públicas. En 1925, P. Floriano llevó a cabo una campaña de excavación, además de documentar los restos encontrados anteriormente, que puso al descubierto un total de trece tumbas intactas⁷²¹, correspondientes a un período incierto entre el siglo XIII y el siglo XV. En 1953, A. Novella⁷²² efectuó nuevas excavaciones, descubriendo ocho tumbas, algunas de ellas infantiles. En 1962, P. Atrián excavó tres nuevas tumbas, localizadas al efectuar unas obras⁷²³, de las que proceden los ajuares que han servido para nuestra investigación, los cuales comprenden elementos del adorno personal, como anillos, de gran interés por las inscripciones hebraicas con que se decoran. Las piezas, conservadas en el Museo de Teruel, son las siguientes: tres anillos (nº de inv.: 593; 594; 595); piezas de collar (nº de inv.: 597; 598; 13897; 13898; 13899); un brazalete (nº de inv.: 628).

- **Lérida**. En 1870, cerca del cementerio judío de Lérida⁷²⁴ se halló un anillo de oro con inscripción hebrea⁷²⁵. La pieza, datada en el siglo XIV se conserva en Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdens de la Diputació de Lleida (nº de inv.: L-2718).

- **Necrópolis de Montjuïc (Barcelona)**. Las excavaciones de la necrópolis judía fueron realizadas por A. Durán Sampere y J.M. Millás, en 1954. La referencia documental escrita más antigua que menciona el cementerio judío de Barcelona, data del siglo XI, al hacerse referencia a unas viñas que Ramón II, conde de Berenguer, debe restituir a la Canonjía de la Santa Cruz y Santa Eulàlia, en que se mencionan unas

⁷²⁰ "Fosal u honsal de los judíos" en la documentación medieval (VICENTE REDÓN, Jaime, y ESCRICHE JAIME, Carmen: "Ajuares de la necrópolis judía de Teruel", en CATÁLOGO de la Exposición: *Memoria de Sefarad*. Toledo, Centro Cultural San Marcos. Octubre 2002-Enero 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pág. 121).

⁷²¹ FLORIANO, A.C.: *La aljama de judíos de Teruel y el hallazgo de su necrópolis*, Teruel, 1925; "Hallazgo de la necrópolis judaica de la ciudad de Teruel", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXVIII. Madrid, 1926, págs. 845-851.

⁷²² NOVELLA MATEO, A.: "Informe sobre la necrópolis judaica de Teruel y sus recientes exploraciones" en *Teruel*, nº 10, 1953, págs. 257-261.

⁷²³ La información sobre esta excavación permanece inédita, por lo que se desconocen las características de los enterramientos y el contexto de los ajuares (VICENTE y ESCRICHE 2002-2003, pág. 121).

⁷²⁴ ROMANO, David: "Restos judíos en Lérida", en *Sefarad*, XX, 1960, págs. 50-56.

⁷²⁵ TARRAGÓ PLEYÁN, José Antonio: "Un anillo de oro hebraico encontrado en Lérida el año 1870, lo adquiere hoy para el Museo Arqueológico, el Instituto de Estudios Ilerdenses", en *Ciudad*, (Lérida), V, quaderns IV-V, 1953, pág. 54.

antiguas sepulturas judías. Tras el ataque al barrio judío en 1391, la necrópolis de Montjuïc sufrió el saqueo de sus lápidas funerarias, que fueron vendidas como material de construcción. A principios del siglo XV el rey Martín, el humano, otorga a la comunidad de Celestinos, que estaba al cuidado de la Capilla Real, un terreno que había sido el cementerio de los judíos. En referencias posteriores del siglo XVII al XIX se ven, en títulos de propiedad, así como en cartografía militar, los topónimos "Plaine des Juifs" o "Fort dels Juifs", el "Camino de los judíos", todos ellos referidos muy probablemente a la ubicación del antiguo cementerio. En las primeras décadas del siglo XX se encuentran algunas lápidas y tumbas de manera esporádica, durante los trabajos de instalación del campo de la Sociedad de Tiro Nacional. Posteriormente, durante la construcción de los pabellones del Tiro de Pichón, se encontraron restos del cementerio. Ante este descubrimiento, en 1945 se realizaron excavaciones a cargo de A. Durán Sampere y J.M. Millás⁷²⁶, en la que se localizaron, estudiaron y analizaron la morfología y los restos humanos de 171 sepulturas⁷²⁷. En 2001, en previsión de unas obras para aquella zona de la montaña, el Ayuntamiento de Barcelona encargó una campaña de excavación en un solar adyacente al excavado en 1945, hallándose durante dichos trabajos, 557 tumbas⁷²⁸.

Las piezas que han sido de utilidad a este trabajo, datadas entre los siglos XIII-XIV⁷²⁹ y conservadas en el Museo Sefardí de Toledo⁷³⁰, son las siguientes: dos anillos con inscripciones hebreas (nº de inv.: 82; 83); una pieza de cinturón con la estrella de seis puntas de David (nº de inv.: 29); un sello (nº de inv.: 216); cuatro pendientes de plata (nº de inv.: 113)⁷³¹.

⁷²⁶ DURÁN Y SANPERE, A. y MILLÁS VALLICROSA, J.M.: "Una necrópolis judaica en el Montjuich de Barcelona", en *Sefarad* VII, 1947, págs. 231-259.

⁷²⁷ CASANOVAS i MIRÓ, J.: "Nuevas investigaciones sobre arqueología funeraria judaica en España", en *Actas del tercer Congreso de Arqueología Peninsular*, vol. 8, Oporto, 2000, págs. 169-176.

⁷²⁸ CASANOVAS i MIRÓ, J.: "Las necrópolis judías hispanas. Las fuentes y la documentación frente a la realidad arqueológica", en *Actas del XI Curso de Cultura Hispano-Judía y Sefardí. Juderías y Sinagogas de la Sefarad medieval*, Cuenca, 2003, págs. 493-532.

⁷²⁹ MAESE I FIDALGO, X. y CASANOVAS I MIRÓ, J.: "Nova aproximació a la cronologia del cementiri jueu de Montjuic (Barcelona)", en *Tamid* 4, 2002-2003, págs. 7-25.

⁷³⁰ LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana María: *Catálogo del Museo Sefardí. Toledo*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

⁷³¹ Sala III (Vitrina de Restos Judíos Españoles). Nº de inventario: 113.

4.2. Fuentes de otros países del Occidente cristiano.

Para llevar a cabo un estudio comparativo con otros lugares emblemáticos del Occidente cristiano se han utilizado una serie de fuentes que, dada su amplitud se reducirán a las más importantes o más frecuentemente consultadas, que aparecen ordenadas cronológicamente.

4.2.1. Fuentes escritas

- *Eulogium Historiarum*, valiosa narración sobre el reinado del rey Ricardo II de Inglaterra (1377-1399), que nos llega bajo el título *Continuación del Eulogium Historiarum*, de donde se han obtenido datos de interés para este trabajo en relación al calzado de moda en Europa en el último cuarto del siglo XIV. La crónica sobrevive en un único manuscrito, conservado en la British Library, bajo la signatura MS Cotton, Galba E.VII, cuyo texto cubre los años comprendidos entre 1364 y 1413. Para este trabajo se ha utilizado el tercer volumen del *Eulogium Historiarum*, editado por Frank Scott Haydon en 1863⁷³², del que se han extraído interesantes datos en relación al calzado.

- *Roman de la Rose*, poema francés de cerca de 22.000 versos octosílabos, adopta la forma de sueño alegórico. Aunque consta de dos partes, que se escribieron en momentos distintos, la obra no fue concebida de modo conjunto. La primera parte del poema fue escrita por Guillaume de Lorris, que nace cerca de Orléans ca. 1210 y muere entre 1237 y 1240⁷³³; se elaboró entre 1225 y 1240, y consta de 4.058 versos octosílabos. La obra, interrumpida por la prematura muerte de Guillaume de Lorris, fue continuada por Jean Clopinel de Meung-sur-Loire⁷³⁴ (ca. 1240-ca. 1305), entre 1275 y 1280, con 17.722 versos. Existen más de trescientos manuscritos catalogados del Roman de la Rose, lo que pone de manifiesto el gran éxito que tuvo durante los siglos

⁷³² HAYDON, Frank Scott (edited by): *Eulogium (Historiarum sive Temporis): Chronicon AB Orbe Conditio Usque Ad Annum Domini M.CCC.LXVI., A Monacho Quodam Malmesburiense Exaratum. Accedunt Continuationes due, Quarum Una Ad Annum M.CCCC.XIII. Altera ad annum M.CCCC.XC. Perducta Est.* Published by the authority of the Lords Commissioners of her Majesty's Treasure, under the direction of the Master of the Rolls. Vol. III. London: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green, 1863.

⁷³³ Sobre este personaje véase LEJEUNE, R.: "Propos sur l'identification de Guillaume de Lorris, auteur du Roman de la Rose", en *Marche Romane*, XXVI, 1976, págs. 1-17.

⁷³⁴ Véase KUKENHEIM, L. y ROUSSEL, H.: *Guide de la littérature française du Moyen Age*. Leiden, Universitaire Pers, 1959.

XIV y XV⁷³⁵. La obra, dedicada al amor cortés, mezcla personajes humanos y alegóricos, abstracciones personificadas y personajes divinos, estando dirigida a la nobleza feudal⁷³⁶. Sus versos constituyen una rica fuente de datos relativos a los temas que nos conciernen, tanto el atuendo, calzado y joyas, como al canon de belleza femenino.

Para la realización de este trabajo me he servido de la edición y traducción al castellano de Juan Victorio⁷³⁷ que, entre las diversas ediciones existentes, ha optado por la de D. Poirion⁷³⁸. Para la versión francesa he utilizado la edición de André Mary⁷³⁹.

- *The Canterbury Tales* es obra del escritor inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), editada por primera vez en 1478. Existen documentos que atestiguan la presencia del autor en España en el año 1366; así, aparece reseñado en un salvoconducto del rey de Navarra Carlos II el Malo, fechado a 24 de mayo y otorgado a Geoffrey Chaucer, señor inglés, y a tres compañeros con sus sirvientes, monturas y bienes:

*"A tous ceux qui ces presentes lettres verront salut. Savoir faisons que nos avons donne et donnons bon loyal sauf ser conduit et suave garde jusques a la feste de Penthecoste prouchain venant a Gefroy de Chauserre escucier englois en sa compagnie trois compaignons avec leurs varlez chevaux et bens"*⁷⁴⁰.

Se trata de una colección de cuentos, la mayoría en verso, narrados por una serie de personajes durante una peregrinación al santuario de Santo Tomás de Carterbury. Chaucer comenzó a escribir los Cuentos durante la década de 1380, pero lo abandonó a finales de la década siguiente. Es probable que Chaucer no tuviera una estructura fijada al escribir la obra, pues ésta parece haber sido revisada varias veces, al serle añadidos nuevos cuentos; así, en el prólogo general, el anfitrión, Harry Bailly, propone que cada uno de los 33 peregrinos cuente cuatro cuentos, dos en la ida a Canterbury y dos en la

⁷³⁵ COHEN, G.: *Le Roman de la Rose*, París, 1973.

⁷³⁶ CATÁLOGO exposición 1993, pág. 219.

⁷³⁷ LORRIS, Guillaume de, y MEUN, Jean de;: *Roman de la Rose*, edición de Juan Victorio, ediciones Cátedra, S.A., 1998.

⁷³⁸ POIRION, D.: *Le Roman de la Rose*. París, Garnier-Flammarion, 1974.

⁷³⁹ LORRIS, Guillaume de, y MEUN, Jean de;: *Roman de la Rose*. Mary, André (édition de); Dufournet, Jean de, (postface et bibliographie). Paris, Éditions Gallimard, 1949.

⁷⁴⁰ *Cartulario del rey don Carlos Segundo*, Pamplona, Archivo General de Navarra, pág. 269, (citado por DUVERGÉ, Honoré: "Chaucer en Espagne", en *Recueil de Travaux offert à M. Clovis Brunel*. París, 1935, págs. 9-13).

vuelta a la taberna⁷⁴¹; no obstante, el resultado final son veinticuatro cuentos, todos ellos en el viaje de ida. La estructura de "cuentos contenidos" de *Los Cuentos de Canterbury*, es similar a la que veíamos en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, aunque su verdadero inspirador es el *Decamerón*⁷⁴² de Boccaccio, ya que Chaucer adaptó varias de las historias de dicho autor, poniéndolas en las bocas de sus peregrinos; no obstante los personajes de Chaucer son más variados y representan prácticamente todas las variantes de la clase media de la época, lo que ha aportado datos de gran interés para los distintos temas objeto de estudio en este trabajo.

La gran popularidad de Chaucer hizo que sus obras se copiarán en numerosas ocasiones. De los *Cuentos de Canterbury* se conservan unos noventa manuscritos en forma fragmentaria, siendo los más acreditados el Manuscrito Ellesmere y el Hengwrt⁷⁴³. El primero se conserva en la Huntington Library en San Marino, California (Estados Unidos), con la signatura MS EL 26 C 9; y el segundo en la National Library of Wales, con la signatura MS. Peniarth 393D. Ambos fueron compilados entre 1400-1410. Para la realización de este trabajo he utilizado la edición de Pedro Guardia Masso⁷⁴⁴, cuyo texto básico inglés empleado ha sido el Ellesmere, tal como lo transcribe Fisher⁷⁴⁵; para la traducción inglesa se ha utilizado la traducción y adaptación de Peter Ackroyd⁷⁴⁶

4.2.2. Fuentes iconográficas.

4.2.2.1. Pintura.

Dada la abundancia de obras conservadas, me he basado en las más representativas y emblemáticas que a continuación paso a mencionar y que se constituyen en referentes internacionales.

⁷⁴¹ CHAUCER, Geoffrey: *Cuentos de Canterbury*, edición de GUARDIA MASSO, Pedro; ediciones Cátedra, Madrid, 2001, pág. 86.

⁷⁴² Ibidem, pág. 33.

⁷⁴³ CHAUCER 2001, pág. 31.

⁷⁴⁴ CHAUCER 2001.

⁷⁴⁵ FISHER, J. H. (ed.): *The Complete Poetry and Prose of Geoffrey Chaucer*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1977.

⁷⁴⁶ CHAUCER 2010.

4.2.2.1.1. Miniatura.

- *Salterio de Ingeborg*, ca. 1200, conservado en Chantilly, Musée Condé (Ms. 9)⁷⁴⁷. El manuscrito fue encargado para la reina Ingebord de Dinamarca, reina de Francia, por su matrimonio con Felipe II, cuyo reinado se extendió entre los años 1180-1223. A la muerte de Ingeborg, acaecida en 1236, el salterio quedó en propiedad de la familia real, donde todavía se encontraba en el siglo XIV. Hay constancia de que perteneció a Luis IX el Santo (reinado 1226-1270) y de que se conservó en el palacio de Vincennes hasta 1418. Después el rastro se pierde. El manuscrito reapareció en Inglaterra en el siglo XVII. Más tarde formó parte de la colección del conde de Lignac, de donde pasó en 1867 a manos del duque de Aumale y en 1867 al Musée Condé de Chantilly. Este salterio es probablemente el más importante de los manuscritos iluminados franceses que se conservan del paso del siglo XII al siglo XIII. Concebido como devocionario personal, está ricamente adornado con cincuenta y una miniaturas obra de dos artistas anónimos. Contiene un ciclo de imágenes introductorio con escenas del Antiguo Testamento, una miniatura con el árbol de Jessé, representaciones de la vida de Cristo, una ilustración con la muerte y coronación de María y cuatro escenas de la leyenda de Teófilo.

- *Maqamat*⁷⁴⁸ de Al-Hariri es una obra popular, de las más conocidas del mundo árabe de principios del siglo XIII. Se compone de cincuenta cuentos dramáticos, en los que se narra la historia de un héroe urbano Abu Zayd, que se gana la vida mendigando y engañando, utilizando como arma su ingenio y la retórica. Las aventuras relatadas nos permiten conocer muy de cerca el mundo cotidiano del Islam medieval.

Según señala Oleg Grabar⁷⁴⁹, se conservan numerosos ejemplares de los siglos XIII y XIV, la mayoría de los cuales proceden de zonas del mundo árabe como Egipto, Siria o Iraq, donde existía una clase alta educada dispuesta a adquirir una obra lujosa y cara. Trece de estos manuscritos han sido ilustrados con miniaturas inspiradas en las

⁷⁴⁷ KRAMER, Charlotte: *Mil años de arte miniado. Una retrospectiva milenaria*, Ars Millenii, Madrid, 2000, págs. 110-111; WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert: *Códices ilustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Colonia, Taschen, 2003, págs. 142-145.

⁷⁴⁸ Las maqamas son relatos divertidos que generalmente combinan la prosa con el verso (ROXBURGH, David J.: "Los libros árabes y el scriptorium de Alfonso X", en Catálogo de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. Murcia, 27 octubre 2009 - 31 enero 2010, pág. 266).

⁷⁴⁹ GRABAR, Oleg.: *Maqamat al-Hariri, illustrated Arabic Manuscript from the 13th Century*. London, Touchart, 2003, pág. 38.

historias narradas en la obra; entre ellas se destacan tres manuscritos, conservados en la Bibliothèque Nationale de France, cuyas miniaturas reflejan el mundo musulmán de clase media, aportando valiosos detalles sobre su atuendo. El más antiguo (árabe 6094), fechado en 1222, es posiblemente de origen sirio y muestra una clara influencia de la pintura bizantina, tanto por detalles del atuendo como por la elegante decoración de la arquitectura que encuadra a los personajes; el segundo manuscrito (árabe 3929), posiblemente realizado en Irak ca. 1240; y un tercero (árabe 5847)⁷⁵⁰, el más célebre y en el que se ha apoyado este trabajo, es una obra maestra de la pintura de la Escuela de Bagdad, copiado e ilustrado por Yahya ibn Mahmud al-Wasiti, ca. 1236-1237. Este último códice, cuyas miniaturas han sido de gran ayuda para el estudio de la indumentaria musulmana, consta de 99 ilustraciones, algunas de ellas a doble página, que reflejan distintas situaciones y personajes, muchas de ellas de gran complejidad⁷⁵¹.

- ***La Estoria de Seint Aedward Li Rei***, manuscrito de ca. 1245, conservado en Cambridge, University Library (Ms. Ee.iii.59)⁷⁵². Atribuido al monje benedictino, historiador de St. Alban's Abbey, Matthew Paris, la Estoria narra distintos episodios de la vida del rey Eduardo el Confesor (1042-1066), incluyendo sus visiones y milagros, así como su matrimonio con Edith, hija del Conde Godwin. El manuscrito, dedicado a la reina Eleanor de Provenza, esposa de Enrique III (1216-1272), está ricamente decorado con un ciclo de sesenta y cuatro ilustraciones llenas de color.

- ***Salterio Amesbury***, manuscrito de ca. 1240-1250, conservado en Oxford, All Souls College, Codrington Library (Ms. 6)⁷⁵³. El autor de la obra fue un artista de la Corte trabajando bajo las órdenes de Enrique III de Inglaterra, en el palacio de Clarendon⁷⁵⁴, aunque se ha pensado que podría ser el conocido como Maestro de

⁷⁵⁰ WALTHER y WOLF 2003, págs. 164-165; ROXBURGH 2010, pág. 263.

⁷⁵¹ Sobre este tema véase la obra de GRABAR, Oleg.: *The illustrations of the Maqamat*. Chicago, 1984.

⁷⁵² BINSKI, P.: "Reflections on *La estoire de Seint Aedward le rei*: hagiography and kingship in thirteenth century England", en *Journal of Medieval History*, 16, 1990, págs. 346-348; COLLARD, J.R.: *Patronage and Representations of the Kings of England in the Thirteenth-Century English Art* (unpublishe Ph.D, La Trobe University, Australia), págs. 248-301; JORDAN, V.B.: "The multiple narratives of Matthew Paris' *Estoire de Seint Aedward Le Rei*, Cambridge University Library, MS. EE.iii.59", en *Parergon*, new series, vol. 13, no. 2, 1996, págs. 77-92.

⁷⁵³ SCHAPIRO, Meyer: "An Illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4, Jul-Dec., 1960, págs. 179-189; LEONHARD, Aime E.H.: *The Amesbury Psalter: an explanation in context*, Thesis (M.A.), University of Missouri-Columbia, 2004.

⁷⁵⁴ El palacio de Clarendon se encuentra en Wiltshire, muy cerca de Salisbury. Importante lugar durante la Edad Media, actualmente se encuentra prácticamente en ruinas.

Sarum. Nada se sabe del salterio desde el momento de su ejecución hasta que el Doctor Daniel Lyson de Bath, Somerset, antiguo profesor del All Souls College donó el manuscrito a la Biblioteca en 1772. Se cree que el salterio se creó para la monja del Priorato de Amesbury, retratada a los pies de la Virgen en el fol. 4 del manuscrito; así como en el fol. 6 a los pies de Cristo en Majestad. El nombre de dicha religiosa es desconocido, aunque es sabido que tras la muerte de Eleanor de Bretaña en 1241, y su posterior entierro en Amesbury, el Priorato parece haber sido uno de los lugares de retiro preferido por las damas de alto estatus social; por lo que cualquiera de ellas podría haber encargado este Salterio para su uso personal.

- *Biblia Morgan*, también conocido como *Biblia del Cardenal Maciejowski*, *Biblia del sha Abbas* y *Biblia de San Luis*. El manuscrito realizado en París, ca. 1250, se conserva actualmente en New York, Pierpont Morgan Library (Ms. 638)⁷⁵⁵. El manuscrito narra en 283 miniaturas de gran formato en muchos casos, la historia del Antiguo Testamento, desde la Creación del mundo hasta la época del rey David. En un principio iba a ser sólo una Biblia en imágenes destinada a san Luis, rey de Francia. Los contenidos se representan con gran detalle y con ausencia total de texto. En estas narraciones gráficas ocupan una posición muy importante, seguramente por iniciativa del donante real, los acontecimientos bélicos, interpretados también como propaganda gráfica y como acicate para recuperar la Tierra Santa, que estaba en manos de los musulmanes. Los distintos personajes de los viejos tiempos bíblicos que aparecen reflejados en las miniaturas aparecen con vestidos y adornos a la moda del siglo XIII en Francia, por lo que han sido de gran interés para este trabajo. Mucho tiempo después de haberse iluminado la Biblia en imágenes, probablemente en el taller parisino, se incluyeron en los márgenes de las hojas textos latinos con breves resúmenes aclaratorios, posiblemente efectuados en Nápoles, por iniciativa de Carlos de Anjou. El códice desapareció durante casi trescientos años, hasta que reapareció en manos del obispo de Cracovia, el cardenal Maciejowski, quien en 1604 lo entregó a una delegación que el Papa envió al sha de Persia, Abbas I, para pactar con él una alianza contra los turcos. Abbas ordenó que para su mejor comprensión, se incluyesen en el manuscrito comentarios marginales en lengua y escritura persa. Posiblemente en el siglo XVIII se añadieron otras inscripciones en hebreo.

⁷⁵⁵ KRAMER 2000, pág. 122; WALTHER y WOLF 2003, págs. 169-171.

- **Libro de Horas Murthy**, manuscrito británico de ca. 1260-1280, conservado en la National Library of Scotland con la signatura MS 21000. Probablemente realizado en París, poco más se sabe sobre esta obra, descubierta por John Higgitt⁷⁵⁶ en 1980, y adquirida por la National Library of Scotland en 1986, donde actualmente se conserva.

- **La Somme le Roy**, manuscrito de ca. 1290-1295, conservado en Londres, British Library, Ms. Add. 54180 y Ms. Add. 28162. El Texto didáctico-alegórico, muy del gusto de la época, sobre las Virtudes y los Vicios, es obra del dominico Laurent para Philippe III el Atrevido, de quien era confesor. Para ilustrar el texto se habían previsto quince o dieciseis miniaturas, de las que sólo quedan trece en el manuscrito aparecido en 1938⁷⁵⁷, las dos restantes nunca se han encontrado. El autor es el Maestro Honoré, documentado en París en 1292, y al que se ha atribuido tradicionalmente la decoración de una serie de manuscritos encargados por Philippe le Bel, si bien últimamente se han planteado dudas respecto a dicha autoría⁷⁵⁸.

- **Crónica del Mundo**. Este códice, que se conserva actualmente en Berlín Staatsbibliothek PreuBischer Kulturbesitz (Ms. Germ.)⁷⁵⁹. Contiene dos importantes obras históricas-literarias de la Edad Media: las **Crónicas** y la **Epopéya de Carlomagno**. La Crónica es una historia universal en verso según el Antiguo Testamento, desde la Creación del mundo hasta la muerte de Salomón, pero su interés para este trabajo radica en que se desarrolla como una novela histórica de estilo cortesano; la Epopeya en verso de la vida de Carlomagno, se basa en el modelo de *El Cantar de Roldán*⁷⁶⁰.

De esta obra nos han llegado más de cien copias y manuscritos, entre ellos al menos veintiocho iluminados. En este trabajo ha sido utilizado el fragmento de Berlín, fechado ca. 1310, ilustrado con veintitres miniaturas de página entera, que tiene su origen en el Alto Rin o, según investigaciones recientes, en el área Alsacia-Brisgovia.

⁷⁵⁶ HIGGITT, John: *The Murthy Hours: Devotion, Literacy and Luxury in Paris, England and the Gaelic West*. Toronto, University of Toronto Press, 1999.

⁷⁵⁷ STERLING 1987, Tomo I, págs. 44-46.

⁷⁵⁸ Véase la obra de MILLAR, E.G.: *An illuminated manuscript of La Somme le Roy, attributed to the parisian miniaturist Honoré*. Oxford, 1953.

⁷⁵⁹ KRAMER 2000, págs. 134-135.

⁷⁶⁰ WALTHER y WOLF 2003, pág. 195.

- ***Codex Manesse***, obra realizada en Zurich ca. 1310-1340, y conservada actualmente en Heidelberg, Universitätsbibliothek (Codex Pal. Germ. 848)⁷⁶¹. El *Codex Manesse* es la más importante y suntuosa compilación de poemas corteses de lengua alemana de los siglos XII y XIII, copiado e iluminado en un taller suabo o suizo entre 1305 y 1340, por encargo de la familia Manesse. La copia, posiblemente ejecutada por Johannes Hadlaub, está dedicada a Wenceslao II, rey de Bohemia, y reúne canciones de amor medievales. Entre los autores de estos poemas se encuentran trovadores famosos como por ejemplo Walther von der Vogelweide y Hartmann von Aue.

Las miniaturas del Codex Manesse son 137, todas están pintadas a página entera, por al menos diez u once copistas y un mínimo de cuatro iluminadores diferentes; 110 proceden de la mano del llamado Maestro del Fondo, fácilmente reconocible por el marco en azul, rojo y dorado, con dibujo de bandas. Las composiciones de los llamados "ilustradores suplementarios", autores de 27 miniaturas, se caracterizan por su riqueza de figuras, su amplitud narrativa y sus escenas de género. Las miniaturas representan, a veces por separado, pero por lo general integrados en escenas corteses o guerra, a 137 de los 140 autores de poemas que aparecen en la compilación.

- ***Le Roman de Fauvel***, manuscrito del Maestro du Roman de Fauvel ca. 1320, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. fr. 146)⁷⁶². La obra se publicó por primera vez en París en 1314 en un clima de gran inestabilidad política. El texto, atribuido a Gervais du Bus, cuenta la historia de Fauvel, un asno que se adueña de la casa de su amo, siendo interpretado como una crítica de la corrupción de la Iglesia y del sistema política. El nombre del protagonista "Fauvel" es un acrónimo de sus seis cualidades principales: la *Flatterie* (adulación), *l'Avarice* (avaricia), la *Vilenie* ("U" por V), (villanía), la *Variété* (inconstancia), *l'Envie* (envidia) y la *Lâcheté* (vileza).

De la obra, sucesivamente copiada hasta el siglo XV, han sobrevivido doce manuscritos, el más famoso y único que contiene ilustraciones, es el utilizado en este trabajo, conservado en la Bibliothèque Nationale de France, bajo la signatura Ms. fr. 146⁷⁶³. Las ilustraciones más sobresalientes corresponden a la interpolación introducida

⁷⁶¹ Ibidem, págs. 196-199.

⁷⁶² AVRIL, F.: *L'enluminure à la Cour de France au XIVe. siècle*, París, 1978, pág. 11 y fig. 1.

⁷⁶³ STERLING 1987, tomo I, págs. 63-66

en la segunda parte del manuscrito por "messire Chaillou de Pestain", identificado por Langlois⁷⁶⁴, con Raoul de Chaillou, un alto funcionario real, fallecido ca. 1337. En cuanto al artista, no hay certeza absoluta sobre quien pudo ser, pero es muy probable que se trate de Geoffroy de Saint-Léger, activo en París entre 1315 y 1337⁷⁶⁵,

- ***Kitab al-Hayawan* o *Libro de los animales***. Para este trabajo se ha utilizado la edición siria del siglo XIV, manuscrito conservado en Milán, Biblioteca Ambrosiana, (Ms. Árabe D 140 inf. Yahiz).

Obra del polígrafo y enciclopedista al-Jahiz, nacido en Basora (Irak) hacia el año 776. Fue uno de los grandes sabios del mundo árabe que escribió sobre historia, filosofía, psicología, zoología y biología, pero su gran obra fue este *Libro de los animales*, que es una enciclopedia de siete volúmenes y 1089 páginas, en la que hace referencia a 350 variedades de animales⁷⁶⁶. Las ilustraciones del manuscrito, obra de Maler Um, realizadas entre 1325 y 1350, nos han aportado datos de interés en relación al atuendo de las musulmanas, ya que además de las numerosas ilustraciones de animales, se incluyen distintos personajes con atuendos musulmanes.

- ***Vie et miracles de Saint Louis* (*Vida y Milagros de San Luis*)**, manuscrito realizado por Guillaume de Saint-Pathus (activo entre 1277 y 1315), ca. 1330, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. français 5716). La obra es la traducción francesa del original en latín perdido, que fuera utilizado en el proceso de canonización de Luis IX (1226-1270).

Las noventa miniaturas del manuscrito se dividen en dos series, la primera narra las acciones ejemplares en la vida del monarca; la segunda está compuesta por sesenta y cinco miniaturas suplementarias que ilustran los milagros ocurridos en la tumba del soberano en la Abadía de San Denis. El autor de las miniaturas, contemporaneo de Jean

⁷⁶⁴ LANGLOIS, CH. V.: *La vie en France au Moyen Age*. París 1908, págs. 280-290.

⁷⁶⁵ Su obra ha sido estudiada por AVRIL, F.: Catálogo de la exposición: *Les Fastes du Gothique, Le siècle de Charles V*, París, Grand-Palais, 1981, núms. 230, 231, 244.

⁷⁶⁶ ASIN PALACIOS, Miguel: "El libro de los Animales de Jâhiz", en *Isis*, nº 14, 1930, págs. 20-54; ÁLVAREZ, F.: "El libro de los Animales de al-Jahiz, un esbozo evolucionista del siglo IX", en *Evolución*, nº 2 (1), 2007, págs. 25-29.

Pucelle, podría ser Mahiet⁷⁶⁷, que colabora ca. 1323-1326, bajo la dirección de Pucelle, a la decoración secundaria del *Breviaire de Belleville*⁷⁶⁸. A partir de ca. 1330 Mahiet dirige su propio taller⁷⁶⁹.

- *Salterio Luttrell*, conservado en Londres, British Library (Ms. 42130)⁷⁷⁰. El manuscrito, de origen inglés, fue escrito e ilustrado ca. 1330-1340, por copistas y artistas anónimos. Fue encargado por Sir Geoffrey Luttrell (1276-1345), rico terrateniente inglés, dueño del Señorío de Irnham, Lincolnshire, según se indica en el fol. 202 v.⁷⁷¹, en el que aparece representado Sir Geoffrey a caballo, siendo atendido por su esposa y nuera. En la última línea del mencionado folio, inmediatamente por encima de la miniatura aparece el siguiente texto en latín: "*Dñs (Dominus) Galfridus Louterell me fieri fecit*"⁷⁷².

La complejidad y riqueza del programa iconográfico indica que tomaron parte en el mismo uno o más clérigos ilustrados trabajando en estrecha colaboración con Sir Geoffrey y los artistas, probablemente monjes agustinos o dominicos. Sus numerosas miniaturas son un espejo de la época en Inglaterra, mostrándonos minuciosos detalles sobre la vida rural, palaciega y monacal, lo que ha constituido un auténtico retrato de la vida de la época de aquel momento, de gran importancia para este trabajo.

- *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, manuscrito del maestro du Remède de Fortune, ca. 1335-1360, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. fr. 1586). La colección en un solo volumen de las obras de Guillaume de Machaut (ca.

⁷⁶⁷ STERLING 1987, tomo I, pág. 86.

⁷⁶⁸ Manuscrito conservado en la Bibliothèque Nationale de France, con la signatura BnF, Lat. 10483-10484.

⁷⁶⁹ AVRIL, François: "Guillaume de Saint-Pathus. Vie et Miracles de Saint Louis", en TESNIÈRE, Marie-Hélène (sous la direction): *Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, volume I. *Memoires et merveilles VIIIe-XVIIIe. siècle*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, pág. 79.

⁷⁷⁰ Sobre este salterio véanse las obras: SANDLER, L. F.: "The World in the Text and Image in the Margin: the Case of the Luttrell Psalter", en *Journal of the Walters Art Gallery*, 54: *Essay in Honour of Lilian M.C. Randall*, 1996, págs. 87-97; ALEXANDER, J.J.G. y BINSKI, P. (editores): Catálogo de la exposición: *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200-1400*, Royal Academy, 1987, no. 217, págs. 283-284; BACKHOUSE, J.M.: *The Luttrell Psalter*, London, 1989; Ididem: *Medieval Rural Life in the Luttrell Psalter*, London, 2000.

⁷⁷¹ BROWN, Michelle P.: *The World of the Luttrell Psalter*, London, The British Library, 2006, págs. 12 y ss.

⁷⁷² "Lord Geoffrey Luttrell mandó que me hicieran", indicando así que él era la persona que había patrocinado la obra.

1300-1377)⁷⁷³, entre ellas los relatos en verso *Le Remède de Fortune* (El remedio del destino), compuesto hacia 1356, y *Le Dit du Lion* (Relato del León), del año 1341⁷⁷⁴.

La calidad artística de sus miniaturas hace pensar en un donante distinguido de la alta sociedad parisina. Las ciento cuatro miniaturas, en grisalla sobre fondo de color, obra del Maestro du Remède de Fortune⁷⁷⁵, nos aportan detalles de gran interés en relación a los temas que nos ocupan, especialmente sobre la indumentaria, el peinado y el calzado, como veremos a lo largo de este trabajo.

- ***Biblia de Jean de Vaudetar***, obra parisina de Jean Bondol, ca. 1372, conservada actualmente en La Haya, Museum Meermanno-Westreenianum (Ms. 10 B 23). El chambelán Jean de Vaudetar encargó una Biblia comentada para regalársela al rey francés Carlos V, adornada con 269 miniaturas⁷⁷⁶. Por su parte el monarca encargó insertar una página inicial en la que el pintor de la corte Jean Bondol⁷⁷⁷ de Brujas representó el otorgamiento del libro el 28 de marzo de 1372 (fol. 2). Una inscripción en la miniatura capitular escrita por Boudol relata dicha iniciativa del rey e informa sobre la fecha en que se finalizó el manuscrito, el año 1371: "*Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo, istud opus pictum fuit ad praeceptum ac honorem illustri principis Karoli regis Francie, etatis sue trecesimo quinto et regni sui octavo, et Johannes de Brugis, pictor regis predicti, fecit hand picturam propria sua manu*"⁷⁷⁸.

Un verso al final del libro, escrito por el copista Raoulet d'Orléans, uno de los copistas preferidos de Carlos V, confirma nuevamente la autoría y año de ejecución de esta miniatura, al señalar:

⁷⁷³ Sobre las obras de Guillaume de Machaut véase: HOEPFFNER, E. (ed.): *Oeuvres de Guillaume de Machaut*. París, 1908-1921, 3 vols.

⁷⁷⁴ WALTHER y WOLF 2003, págs. 220-221.

⁷⁷⁵ GOUSSET, Marie Thérèse: "Guillaume de Machaut, Oeuvres", en: TESNIÈRE 1996, pág. 83; STERLING 1987, tomo I, págs. 160-165; AVRIL 1978, págs. 25-26, pl. 23-26.

⁷⁷⁶ WALTHER y WOLF 2003, pág. 222-223.

⁷⁷⁷ Pintor de origen flamenco, trabajando en la Corte de París entre 1368 y 1381. Su biografía es bien conocida, siendo ya mencionado en un documento fechado en diciembre de 1368, en el que se señala que ya está al servicio del rey Carlos V; entre 1371 y 1373 se le hizo el encargo de decorar una litera de la Condesa de Flandre y de Artois, por cuyo trabajo se le pagó una cantidad bastante considerable, por lo que debía ser de gran calidad; la última mención sobre este artista se encuentra en el último pago efectuado por su participación en las pinturas preparatorias para la tapicería del *Apocalipsis*, fechado el 7 de marzo de 1381 (STERLING 1987, tomo I, pág. 188).

⁷⁷⁸ Ibidem, pág. 187.

*"A vous, Charles, roy plein d'onneur
Presente et donne cestui livre
Jehan Vaudetar, vostre servant*

*L'an mil CCCXII et soixante.
De bon cuer et vaulsit mil mars
XXVIII jour du mois de mars."*⁷⁷⁹

Hay tres imágenes especialmente grandes que destacan dentro del ciclo de miniaturas sobre temas bíblicos. Al comienzo del manuscrito, donde se encuentra la representación de Cristo rodeado de los apóstoles; en el fol. 317 r., en cuyo centro aparecen cuatro escenas relacionadas con el rey Salomón; y en el fol. 467 r., que da comienzo a los pasajes del Evangelio, iluminado con una composición de cuatro medallones que representan el Nacimiento de Cristo, los tres Reyes Magos, la Matanza de los Inocentes y la Huída a Egipto. Estas miniaturas, así como la mayoría de ilustraciones de pequeño formato, se atribuyen al discípulo del llamado Maestro de la Biblia de Jean de Sy, y que trabajó a menudo para el rey Carlos V.

- *Grandes Chroniques de France de Charles V*, manuscrito de ca. 1375-1380, conservado en Paris, Bibliothèque Nationale de France (Ms. 2813). El manuscrito contiene la historia oficial de la monarquía francesa, desde sus míticos orígenes hasta el reinado de Carlos V (1364-1380)⁷⁸⁰, basada en los textos antiguos, con la finalidad de poner en relieve la antigüedad y nobleza de los francos; así, en las miniaturas que ilustran el fol. 3, al comienzo de la obra, se representan, en cuatro compartimentos cuatrilobulados, el Desembarco de los Griegos en Asia Menor, el Ataque de Troya, la Fundación de Sycambria por Franción, hermano de Eneas, y la Victoria del rey de los Francos sobre el emperador de los Alanos.

La monumental crónica, ilustrada con cincuenta miniaturas, salidas de un taller francés entre los años 1375 y 1380, se creó por encargo del rey Carlos V de Francia,

⁷⁷⁹ STERLING 1987, tomo I, pág. 187.

⁷⁸⁰ Sobre esta obra véanse: AVRIL 1978, págs. 32, 107-109; VORONATA, T.P.: *Les Grandes Chroniques de France. Enluminures du XVe. siècle*. San Petesburgo, 1980; HEDEMAN, A.D.: *Grandes Chroniques de France*, Diss. Johns Hopkins University, Baltimore, 1984; STERLING 1987, tomo I, págs. 245-249; WALTHER y WOLF 2003, págs. 230-233.

según se desprende de los dos leones de largas colas que sostienen un escudo vacío, representados al pie del texto en el ya mencionado fol. 3, emblema que aparece en buen número de manuscritos y documentos encargados por el monarca⁷⁸¹.

Entre los muchos iluminadores que participaron en la ilustración de todo el manuscrito, así como en los adornos marginales de las miniaturas, dos pertenecen al taller del miniaturista de la corte, autor de la Biblia de Jean de Sy conservada en la Bibliothèque Nationale de France, París (Ms. fr.15.397)⁷⁸².

- *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvais* (Registro de los feudos del condado de Clermont-en-Beauvais), manuscrito de Roger de Gaignières, ca. 1376, desaparecido en un incendio ocurrido en 1737⁷⁸³. Los archivos de la Cámara de Cuentas de París conservan un manuscrito profusamente iluminado del registro de los feudos que constituían el Condado de Clermont-en-Beauvais, uno de los dominios del duque Louis II de Borbón. Las ilustraciones mostraban una serie de escenas en las que los señores de cada feudo prestaban juramento al duque, mostrando numerosos detalles sobre indumentaria, de gran interés para este trabajo. El manuscrito desapareció en un incendio en la Cámara de Cuencas ocurrido en 1737, no obstante existen dos copias, utilizadas en este trabajo; una del siglo XV, conservada en el Archivo Nacional de Francia, con signatura KK1093; la segunda, efectuada en el siglo XVII, se conserva en París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 20082, Est. Oa. 12.

- *Tacuinum Sanitatis i Medicina*, manuscrito confeccionado a finales del siglo XIII en el norte de Italia, probablemente en Verona o Milán. Actualmente conservado en Viena, Österreichische Nationalbibliothek (Codex Vindobonensis, S.N. 2644)⁷⁸⁴. Se basa en la obra del siglo IX *Taqwin al-sihha*, escrita en árabe por el médico cristiano Ubadchasym de Baldach, también conocido como Ibn Butlân (fallecido en Bagdad, en 1068)⁷⁸⁵. La obra se tradujo al latín en el siglo XIII, en Palermo, para el rey Manfredo,

⁷⁸¹ TESNIÈRE 1996, pág. 90.

⁷⁸² WALTHER y WOLF 2003, pág. 233.

⁷⁸³ SHERMAN, C.R.: *The portraits of Charles V de France, (1338-1380)*, New York, College Art Association, 1969, págs. 40-41, fig. 28; STERLING 1987, tomo I, págs. 209-216.

⁷⁸⁴ Véase la obra de COGLIATI ARANO, L.: *Tacuinum Sanitatis*, Milán, 1973; y *The Medieval Health Handbook. Tacuinum Sanitatis*, New York, George Braziller, 1976.

⁷⁸⁵ El autor propone seis elementos necesarios para el mantenimiento cotidiano de la salud: la comida y la bebida, el aire y el ambiente, el movimiento y el reposo, el sueño y la vigilia, las secreciones y

de la dinastía de los Hohenstaufen, rey de Sicilia de 1258 a 1266. Desde mediados del siglo XIV pasó a ser un libro iluminado que se utilizaba en el norte de Italia como libro de medicina casero. El manuscrito que nos ocupa, conservado en Viena, se denomina también *Libro de la Casa de los Cerruti*, porque fue encargado por esta familia de Verona⁷⁸⁶; sus miniaturas se datan ca. 1390-1407. La obra contiene doscientas cinco miniaturas de página entera, que van acompañadas de textos cortos que nos indican el empleo y las contraindicaciones de cada entrada. Dichas miniaturas, obra de dos artistas distintos, muestran numerosos tipos de frutas, flores, verduras y plantas curativas; así como las vestimentas necesarias para cada época del año, que nos aportan detalles valiosísimos en cuanto al atuendo y el peinado, tanto en el ambiente cortesano como en la vida del pueblo en el norte de Italia durante la baja Edad Media.

- *Theatrum Sanitatis*, manuscrito del siglo XIV, conservado en Roma, Biblioteca Casanatense (Ms. 4182)⁷⁸⁷. La obra contiene el tratado médico de Ibn Butlân, al que hemos hecho referencia anteriormente, muy difundido durante los siglos XIV y XV, y destinado a divulgar entre los príncipes y los poderosos las normas higiénicas de la medicina racional, fruto de la experimentación y no de las creencias mágico-religiosas⁷⁸⁸. El códice al que nos referimos es un resumen de la ya mencionada traducción latina de finales del siglo XI. Cada página contiene una miniatura sobre uno de los señalados elementos necesarios para conservar la salud, acompañada de un pie explicativo; en ellas se representan personajes ataviados y peinados según la moda del momento, lo que es de gran interés para este trabajo.

Très belles Heures de Notre Dame du Duc Jean de Berry (ca. 1380-1412), París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. nouv. aq. lat. 3093)⁷⁸⁹. Libro de horas

excreciones, los movimientos o afectos del ánimo, como son la alegría, la ira, o la vergüenza. Según Ibn Butlân, las enfermedades surgen de la alteración en el equilibrio de alguno de estos elementos, por lo que aconseja la vida en armonía con la naturaleza para conservar o recuperar la salud.

⁷⁸⁶ KRAMER 2000, pág. 138; WALTHER y WOLF 2003, págs. 252-253.

⁷⁸⁷ Véase: MARIOTTI, Giovanni (introd.): *Theatrum Sanitatis. Liber Magistri Ubudchasym De Baldach. Códice 4182 de la Biblioteca Casanatense de Roma*. Milano, Franco Maria Ricci, 1997, 3 vols.

⁷⁸⁸ Véase la obra de LÓPEZ PIÑERO, José María y JEREZ MOLINER, Felipe: *Theatrum Sanitatis*. Barcelona, Manuel Moleiro Editor, S.A., 1999, vol. 2.

⁷⁸⁹ Sobre este manuscrito véanse las obras: MEISS, M.: *French painting in the time of Jean de Berry. The late XIVth, century and the patronage of the Duke*, Londres-New York, 1967, págs. 107-134, 337-340; SPENCER, E.: "The first Patron of Très Belle Heures de Notre Dame", en *Scriptorium*, XXXIII, nº 1, 1969, págs. 145-149; THOMAS, M.: *L'âge d'or de l'enluminure, Jean de France, duc de Berry*, París, 1979, págs. 23-25.

que hacia 1412 fue donado por el Duque a su tesorero Robinet d'Estampes, quien conservó el libro de horas y vendió las otras dos partes del Códice original, que contenían oraciones especiales para determinados santos y un misal, que fueron adquiridas por la Casa de Bavière-Hollande. Posteriormente el Misal pasó a Milán y las oraciones a Turín, éstas últimas perdidas casi en su totalidad en el incendio que destruyó la biblioteca en 1904. Estas dos partes se conocen actualmente como *Libro de Horas de Turín-Milán*. El núcleo del Libro de Horas permaneció en manos de la familia d'Estampes hasta el siglo XVIII. En el siglo XIX la obra pasa a manos del Barón Alphonse de Rothschild, cuyos descendientes lo donaron más tarde a la Bibliothèque Nationale de France, en París, donde se conserva actualmente con la signatura Ms. nouv. aq. lat. 3093. El manuscrito, que fue realizado en París e iluminado por artistas de los Países Bajos, contiene veinticinco páginas decoradas con miniaturas⁷⁹⁰ que nos aportan datos relevantes sobre la vida profana y religiosa del momento.

-*Le livre des merveilles du monde*, manuscrito de ca. 1410, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. français 2810)⁷⁹¹. Desde 1271 hasta 1292, el mercader veneciano Marco Polo (1254-1324), viajó por el mundo, atravesando Palestina, Pakistán, Persia, China y sureste asiático⁷⁹². A su vuelta a Italia participó en la guerra entre Venecia y Génova y fue detenido, conociendo durante su arresto a Rusticello, literato que puso por escrito las historias fantásticas que le contó su compañero de prisión⁷⁹³. A partir del testimonio oral, donde se mezclan fantasía y realidad, se preservó para el futuro una fuente de conocimientos geográficos y etnográficos de gran transcendencia.

La obra que nos ocupa contiene en su traducción francesa las descripciones de algunos de los mencionados viajes a mundos exóticos⁷⁹⁴. El manuscrito, realizado hacia 1410-1412 para el duque de Borgoña Juan Sin Miedo, contiene ochenta y cuatro

⁷⁹⁰ WALTHER y WOLF 2003, págs. 234-237.

⁷⁹¹ Sobre este manuscrito véase la obra de GOUSSET, Marie-Thérèse: *Le livre des merveilles du monde*. París, Bibliothèque de l'image, 2002

⁷⁹² KRAMER 2000, pág. 154. Véase también la obra de AVRIL, François: *Libro de las maravillas de Marco Polo*, Madrid, R. Días Casariego Editor, 2000.

⁷⁹³ MARTÍN RÍOS, José Javier: *La influencia del pensamiento occidental y el papel de la traducción en el período de la nueva cultura en China*, tesis doctoral dirigida por Pedro S. Ginés Aguilar, leída en la Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, en 2002, pág. 21.

⁷⁹⁴ POLO, Marco: *Libro de las maravillas*, ARMIÑO, Mauro (trad.). Madrid, Anaya, 1996.

miniaturas de formato grande y otras, de menor tamaño. Los ilustradores que participaron en el trabajo son numerosos, entre ellos son destacables el Maestro de Boucicaut y su taller, así como el taller del Maestro de Bedford⁷⁹⁵.

- ***Libro de Horas de Beaufort***, realizado en Inglaterra o sur de los Países Bajos, y conservado actualmente en Londres, British Library (Royal Ms. 2 A XVIII). Las veinticuatro láminas del *Libro de Horas de Beaufort* se añadieron como folios 3 al 24 a un libro de Horas que contenía un total de 241 hojas y que se confeccionó veinte o treinta años más tarde para Margaret Bauchamp, esposa de John Beaufort, duque de Somerset (fallecido en 1444), y abuela del rey Enrique VII de Inglaterra⁷⁹⁶.

El manuscrito contiene trece miniaturas de página entera, doce imágenes de santos y una Anunciación con donantes, que aparecen ataviados a la moda del momento. Las miniaturas de santos son obra del llamado Maestro de los Santos de Beaufort, uno de los artistas flamencos que más participó en los manuscritos ingleses; la última miniatura de la Anunciación se atribuye a Hermann Scheerre, originario de los Países Bajos o de Renania.

- ***Lucanus: De bello civili. (Pharsalia)***, manuscrito de 1373, realizado en Bolonia y conservado en Milán, Biblioteca Trivulziana (Ms. 691). Lucano nació en Córdoba el año 39 d.C. Su padre perteneció a la orden ecuestre romana y era hermano del famoso filósofo estoico Séneca. Lucano fue un escritor reconocido del estrecho círculo de Nerón. En el año 62 o 63 publicó los primeros tres libros de su poema épico *Farsalia* (en latín *De bello civili*), en el que representa e interpreta moralmente la guerra civil entre César y Pompeyo, desde un punto de vista de la filosofía estoica. Debido a su participación en una conspiración, Lucano se vio obligado a quitarse la vida a instancias de Nerón⁷⁹⁷

Las miniaturas que ilustran el manuscrito, terminado en 1373, son obra de Niccolò di Giacomo de Nascimbene, llamado Niccolò da Bologna (ca. 1330-1402). Las

⁷⁹⁵ WALTHER y WOLF 2003, págs. 274-275.

⁷⁹⁶ Ibidem, págs. 256-257.

⁷⁹⁷ Ibidem, págs. 228-229.

miniaturas, llenas de detalles populares, aportan interesantes datos relativos al calzado, gracias al anacronismo imperante en las mismas.

- *Salterio de Robert de Lisle*, ilustrado por miniaturistas anónimos, entre 1308 y 1310, y conservado en Londres, British Library, (Arundel Ms. 83, pt. I)⁷⁹⁸. El manuscrito está considerado como uno de los máximos exponentes de la iluminación inglesa de libros del siglo XIV, aunque sólo haya llegado hasta nuestros días un fragmento compuesto de diecinueve hojas con veinticuatro ilustraciones de página completa, y encuadernado posteriormente con un libro de horas, un salterio ilustrado, que le precede.

Las miniaturas conservadas del salterio reflejan una amplia serie de temas de la época, que son de gran utilidad para este trabajo. En una anotación fechada el día 25 de noviembre de 1339, su propietario Robert de Lisle manifiesta su voluntad de dejar en herencia esta obra a su hija Audere, a la hermana de ésta, Alborou y por último "para siempre", al convento al que ambas pertenecían, llamado "Ladies de chicksands", en Berkshire⁷⁹⁹. En el año 1591 el salterio se encontraba, según aparece registrado, en posesión de Lord Howard de Naworth. Tras pasar por su sobrino Thomas, conde de Arundel y duque de Norfolk (fallecido en 1646), el manuscrito llegó al British Museum, la actual British Library, donde se conserva actualmente, como ya se señaló más arriba.

4.2.2.1.2. Pintura mural

De gran interés para este trabajo ha sido la **Capilla Scrovegni**, (fig. 81), también denominada Capilla de la Arena, en Padua, decorada con un ciclo de frescos por Giotto di Bondone (Colle di Vespignano, 1267 - Florencia, 1337)⁸⁰⁰, terminados probablemente hacia el año 1305 ó 1306⁸⁰¹. Los frescos están dispuestos en tres bandas horizontales superpuestas. Cada una dividida en seis recuadros sucesivos, lo que hace un total de 36 cuadros. En la banda superior del muro izquierdo, se relata la vida de San

⁷⁹⁸ SANDLER, L.F. (editor): *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Londres, Oxford, Nueva York, Wiesbaden, 1983.

⁷⁹⁹ WALTHER y WOLF 2003, págs. 200-201.

⁸⁰⁰ Sobre la obra de Giotto, véase: VIGORELLI, Giancarlo (introducción); BACCHESCHI, Edi (biografía y estudios críticos): *La obra pictórica completa de Giotto*. Barcelona, Noguer, 1971; PIJOÁN, José: "Arte del Período Humanístico", *Summa Artis*, volumen XIII, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1989, págs. 139-146.

⁸⁰¹ ROLF 1999, págs. 442 y ss.; PIJOÁN 1989, págs. 141-145.

Joaquín y Santa Ana. Su continuación, en el muro frontero, es la historia de la Vida de la Virgen. De nuevo en la pared izquierda se relatan episodios del Nacimiento e Infancia de Jesús. El lado opuesto se inicia con la Disputa con los Doctores, y continúa con escenas de su Vida Pública⁸⁰². Las bandas inferiores de ambos muros están dedicadas a narrar la Pasión, la Lamentación sobre Cristo muerto y la Resurrección de Cristo. El último de los 36 cuadros representa el milagro de Pentecostés, inicio simbólico de la acción de la Iglesia en la tierra. Además de estas, existen otras pinturas: en el arco triunfal de acceso al ábside se representa la Anunciación de la Virgen. En la pared opuesta, a los pies de la iglesia, se representa el Juicio Final. En las bandas inferiores de los muros, por debajo de las escenas de la vida de Cristo, Giotto pintó 14 alegorías de Vicios y Virtudes⁸⁰³. Los Vicios se disponen en el muro izquierdo, mientras que las Virtudes se encuentran en el derecho. Los Vicios se corresponden con la parte izquierda de la pintura del Juicio Final, donde se representa a los pecadores condenados al infierno, en tanto que las Virtudes están en relación con la parte derecha de la misma pintura, en la que aparecen los bienaventurados.



Fig. 81. Giotto di Bordone: Pintura mural de la Capilla Scrovegni.

-Basílica de San Francisco de Asís⁸⁰⁴, (figs. 82 y 83). Dos años después de la muerte de San Francisco, en marzo de 1228, el papa Gregorio IX se convirtió en promotor de la construcción de una iglesia-sepulcro, dedicada a él. El 17 de julio de 1228, tras la canonización de Francisco, el Pontífice colocó la primera piedra de la

⁸⁰² Bautismo en el Jordán, milagro de las Bodas de Caná, Resurrección de Lázaro, Entrada en Jerusalén y Expulsión de los mercaderes del templo.

⁸⁰³ Sobre este tema véase la obra de PISANI, Giuliano: "L'ispirazione filosofico-teologica nella sequenza Vizi-Virtù della Cappella degli Scrovegni", en *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XCIII, 2004, Milano 2005, págs. 61-97.

⁸⁰⁴ BELLUCCI, Gualtiero: *Asís corazón del mundo*. NAVARRO BERNAL, F. (trad.), Asís, Ed. Porziuncola, 1996, págs. 78-128; LUNGHI, E.: *La Basilica di San Francesco d'Assisi*, Antella, 1996; ROCCHI, G.: *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Florencia, 1982.

iglesia sepulcral y dos años más tarde, el 25 de mayo de 1230 la Basílica acogió definitivamente los restos mortales de San Francisco⁸⁰⁵, siendo consagrada por Inocencio IV en mayo de 1253.

La nave central de la basílica inferior está enriquecida con una decoración pictórica de autor anónimo, conocido como el Maestro de San Francisco. En ella se representan episodios de la vida de Cristo, en el muro a la derecha de la nave, y episodios de la vida de San Francisco, en el muro izquierdo, instaurándose un paralelismo entre la Pasión de Cristo y la vida del estigmatizado santo. En esta basílica inferior se encuentra la *Capilla de San Martín*, la primera del lado izquierdo de la nave, cuya decoración, con pinturas al fresco con historias de la vida de San Martín de Tours, fue encargada por el franciscano Gentile di Partino da Montefiore a Simone Martini, entre 1312 y 1315, y realizadas entre 1315 y 1320⁸⁰⁶. También de utilidad para este trabajo es la *Capilla de San Nicolás de Bari*, que se abre en la parte inferior del transepto derecho; construida a finales del siglo XIII, está decorada con frescos que se atribuyen al Maestro de San Nicolás; y junto a la entrada de la capilla aparecen cinco santos pintados por Simone Martini identificables con Francisco, Ludovico de Tolosa, Isabel de Hungría, Margarita de Hungría y Enrique de Hungría.

La decoración pictórica de la basílica superior se realizó entre 1272 y 1280. Cimabue⁸⁰⁷ (ca. 1240-1302) y su taller pintaron los frescos de la zona del ábside y gran parte de los transeptos, con escenas de la vida de la Virgen María, del Apocalipsis y de los apóstoles Pedro y Pablo. La parte superior de la nave está decorada con 34 escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, realizada entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, por maestros romanos y toscanos, como son Jacopo Torriti o Pietro Cavallini (ca. 1250 - ca. 1330). En la nave, debajo de las mencionadas escenas, destaca el gran ciclo de frescos de Giotto di Bondone (1267-1337), con veintiocho episodios sobre la vida de San Francisco de Asís⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ PIJOÁN 1989, págs. 49-50.

⁸⁰⁶ Ibidem, pág. 183.

⁸⁰⁷ Ibidem, págs. 125-126.

⁸⁰⁸ PIJOÁN 1989, pág. 139.



San Francisco de Asís.

Fig. 82. Basílica inferior, presbiterio.



Fig. 83. Basílica superior, nave central.

- **Palazzo Pubblico de Siena**⁸⁰⁹, (fig. 84). Su construcción comenzó en 1297 y su propósito original era albergar el gobierno republicano, formado por el Podestà y el Consejo de los Nueve. Prácticamente todas las grandes salas del interior del palacio contienen frescos, aunque los más importantes para este trabajo han sido los realizados por Ambrogio Lorenzetti (ca. 1280-1348) para decorar tres de los muros de la Sala de la Pace⁸¹⁰. En una de las paredes se encontraba la Alegoría del Buen Gobierno, en otra la obra titulada Efectos del Buen Gobierno en la ciudad y el estado, siendo la tercera la Alegoría del Mal Gobierno.

El interés de la obra, realizada entre 1337 y 1340, radica en el hecho inusual de que reflejan escenas de la vida secular, en lugar de los temas religiosos que predominaban en el arte italiano de la época, lo que es de gran utilidad para analizar indumentaria y adornos.



Alegoría del Buen Gobierno.



Efectos del Buen Gobierno.

⁸⁰⁹ ROLF 1999, págs. 446 y ss.

⁸¹⁰ PIJOAN 1989, págs. 196 y ss.



Alegoría del Mal Gobierno.



Efectos del Mal Gobierno.

Fig. 84. Palazzo Pubblico de Siena

- **Palacio de Westminster. Saint Stephen's Chapel**⁸¹¹, (fig. 85). La pintura mural que decora esta capilla ha sido de gran interés para la realización de este trabajo. En sus orígenes fue la capilla privada del rey. Mencionada por primera vez en 1184, y convertida en the House of Commons a partir de 1548. Las pinturas, que tras el incendio de 1834 se trasladaron al British Museum de Londres, donde se conservan actualmente, fueron finalizadas durante el reinado de Eduardo III, entre 1350 y 1360. Las pinturas murales que adornan esta capilla fueron diseñadas para mostrar la devoción de Eduardo III y su familia por la Virgen María⁸¹²; así, la imagen central, situada bajo la ventana del muro este, representa la Adoración de los Magos; debajo de la anterior, a cada lado del altar, aparecen arrodillados Eduardo III, con sus cinco hijos que son presentados por San Jorge a la Virgen y el Niño, y la Reina Philippa, acompañada por tres de sus hijas⁸¹³.



Fig. 85. Palacio de Westminster. Saint Stephen's Chapel. Decoración mural.

⁸¹¹ EMERY, Anthony: *Medieval Houses of England and Wales*, volume III. *Southern England*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pág. 257.

⁸¹² Estas pinturas fueron copiadas por Richard Smirke (1778-1815) durante la demolición de la capilla efectuada para la ampliación del Parlamento en 1800.

⁸¹³ COOKE, Sir Robert: *The Palace of Westminster*, London, Burton Skira, 1987, págs. 21 y ss.; ROBINSON, J.: *Masterpieces of Medieval Art*. London, British Museum Press, 2008, pág. 184.

4.2.2.1.3. Pintura sobre tabla

- **La Maestà**, obra de Duccio di Buoninsegna (ca. 1255-1260 - ca.1318-1319)⁸¹⁴, ca. 1308-1310, (fig. 86). Una vez terminada, el 9 de junio de 1311, fue trasladada hasta la Catedral de Siena⁸¹⁵, donde constituyó su altar mayor hasta 1506. Actualmente se conserva en el Museo dell'Opera del Duomo, de dicha ciudad de Siena.

La obra tiene un anverso y un reverso. En el anverso se representa en el cuerpo central a la Virgen en Majestad, con el Niño en sus brazos, sentada en un trono de mármol, cuya pilastra tiene una estructura semejante a la arquitectura de la catedral; en la base de dicho trono aparece una inscripción en latín, que pone de manifiesto la autoría de Duccio: "*MATER SANCTA DEI - SIS CAUSA SENIS REQUIEI SIS DUCIO VITA - TE QUIA PIXIT ITA*"⁸¹⁶. Les rodean veinte ángeles y diecinueve santos⁸¹⁷. La zona superior se decora con escenas de los últimos años de la vida de la Virgen, y en la predela, escenas de la infancia de Cristo, separadas por una serie de profetas. En los paneles del reverso se representan veintiseis escenas de la Pasión de Cristo⁸¹⁸; en la predela la Tentación en el Templo y las Bodas de Caná.

En 1795 el dorso fue separado del anverso y sus paneles desperdigados⁸¹⁹; algunos de los cuales se encuentran en el mismo museo dell'Opera del Duomo, y otros fuera de Italia, como el ángel Gabriel que actualmente está en Kasteel Huis Bergh, en la ciudad holandesa de s-Heerenberg, en los Países Bajos⁸²⁰.

⁸¹⁴ Sobre Duccio véase: WHITE, John: *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London, Thames and Hudson, 1979; STUBBLEBINE, J. H.: *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1979; DEUCHLER, Florens: *Duccio*, Milán, Electa, 1984.

⁸¹⁵ DAVIES, Martin: *The early Italian Schools before 1400*. London, National Gallery Publications, 1988, pág. 13 y ss.; STUBBLEBINE 1979, págs. 33 y ss.; WHITE 1979, págs. 46-47.

⁸¹⁶ "Santa Madre de Dios sé causa de paz a Siena; seas vida para Duccio, ya que así te pintó" (DAVIES 1988, pág. 20).

⁸¹⁷ Entre dichos santos se incluyen los santos patronos de Siena: Ansanus, Sabinus, Crescentius, Victor (DAVIES 1988, pág. 20).

⁸¹⁸ DAVIES 1988, pág. 20-21; BELLOSI, Luciano: *La Maestà*, Milán, Electa, 1988; ROLF TOMAN, E.: *El gótico. Arquitectura - escultura - pintura*, GARCÍA PELEGRÍN, José (trad. del alemán), Colonia, 1999, págs. 444-445.

⁸¹⁹ Stubblebine ofrece una detallada historia sobre los distintos fragmentos, tras la división de los paneles (STUBBLEBINE 1979, pág. 33). Sobre este tema véase también: WHITE 1979, pág. 179, nota 1 del capítulo IV; DEUCHLER 1984, págs. 68-73.

⁸²⁰ Sobre la ubicación de los distintos paneles que se encuentran fuera de Siena véase DAVIES 1988, págs. 20-21.



Fig. 86. Duccio: La Maestà, (anverso y reverso). Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

- **Retablo de Hamburgo, o Retablo de Grabow**, (fig. 87), obra del Maestro Bertram van Mynden, nacido en Mynden en 1340⁸²¹, está datado en 1383. Fue un encargo de Wilhelm Horborch⁸²², para la iglesia de San Pedro de Hamburgo, por lo que a veces también es conocido como **Retablo de San Pedro**. En el siglo XVIII el retablo se trasladó a Grabow (Mecklemburgo), gracias a lo cual sobrevivió al fuego de la iglesia de San Pedro de 1842. Desde 1900 se conserva en el Kunsthalle de Hamburgo.

El inmenso retablo, que abierto alcanza los siete metros de ancho, consta de cinco paneles. En el centro, sobre la predela, presenta esculturas de santos, que se atribuyen al propio Bertram: en el centro la Crucifixión entre dos órdenes superpuestos de Profetas, Apóstoles y Santos, colocados en nichos. En las alas abiertas aparecen ciclos de pinturas. Hay dos registros de 12 cuadros cada uno, 18 escenas que tratan del Génesis y de la Creación hasta la historia de Isaac y 6 escenas de la Infancia de Cristo, de la Anunciación a la Huida a Egipto. En los días ordinarios, cerrado el altar, las puertas presentaban una serie de escenas pintadas hoy perdidas.



Fig. 87. Retablo abierto de San Pedro de Hamburgo (1383). Hamburgo, Kunsthalle.

⁸²¹ AZCÁRATE RISTORI 1986; ROLF 1999, págs. 432-433.

⁸²² Miembro de una tradicional familia de concejales. Su hermano Bertram Horborch, alcalde de la ciudad entre 1366 y 1369, mantuvo estrechas relaciones con el emperador Carlos IV en Praga y con el Papa de Avignon.

- **Retablo de Santa Clara**, (fig. 88), obra del primer maestro del retablo de Santa Clara, ca. 1360, actualmente en la Catedral de Colonia⁸²³. En el retablo se representan seis escenas de la vida de Cristo. En el ala derecha del mismo se encuentra la Vuelta de Egipto, utilizada en este trabajo.



Fig. 88. Catedral de Colonia. Retablo de Santa Clara (ca. 1360). Ala derecha: Vuelta de Egipto.

- **François Roger de Gaignières** (1642– 1715), con la representación de **Blanca de Navarra junto a su hija Juana en el momento de ser presentadas por el rey San Luis de Francia**, (fig. 89). Pintura de un artista francés activo ca. 1372 que, junto a la que representaba al rey Felipe VI de Francia (ó el rey Carlos V) presentado por San Hipólito, se encontraba todavía en el siglo XVII en la Capilla de San Hipólito de la Iglesia de la Abadía San Denis. Ambas pinturas decoraban la separación de madera entre la mencionada capilla y el lugar donde se situaría poco más tarde la tumba de Luis XII⁸²⁴. Los orantes parecen dirigir sus plegarias a un motivo central sagrado, probablemente una escultura de Cristo Crucificado, como ha sugerido G. Wildenstein⁸²⁵

En este trabajo se ha utilizado la copia realizada por François Roger de Gaignières (1642-1715), en el siglo XVII, conservada en Paris, Bibliothèque Nationale de France, (Est. Oa. 11, fol. 91).

⁸²³ ROLF 1999, págs. 428-429.

⁸²⁴ STERLING 1987, tomo I, págs. 203-208.

⁸²⁵ WILDENSTEIN, G.: "Deux primitifs du temps de Jean le Bon", en *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1961 págs. 121-126.



Fig. 89. Saint Denis, Capilla Saint Hippolyte. Pintura sobre tabla. Copia del siglo XVII en la Bibliothèque Nationale de France (Est. Oa. 11, fol. 91).

- **Palacio de los Chiaramonte de Palermo**, también conocido como **Steri**, (fig. 90). Pinturas que decoran la techumbre de madera de la Sala Magna, ca.1377-1380. El palacio fue mandado construir, a principios del siglo XIV, por Manfredi Chiaramonte y su esposa Isabella Mosca, como residencia familiar, según señala Tommaso Fazello⁸²⁶, en su obra *De rebus siculis decades duae*, publicada en 1558, donde se indica la existencia de esta residencia de "*Manfredi Chiaramontano, conde de Motica... construida en MCCCXX...*"⁸²⁷. El palacio perteneció a esta familia hasta 1392, fecha en que el octavo conde de Motica fue ejecutado al defender al rey Federico IV de Sicilia de su oponente Martín I de Aragón. A partir de ese momento el palacio pasó a llamarse Palazzo Steri, convirtiéndose en la residencia de Martín I de Aragón y de Blanca de Navarra, entonces virreyes españoles.

Las pinturas objeto de nuestro interés decoran la techumbre de madera en la Sala Magna, situada en el ala norte del piso principal. Según se indica en dos inscripciones, la decoración fue encargada por Manfredo III Chiaramonte entre los años 1377 y 1380, siendo realizada por los artistas palermitanos: Simone da Corleone, Cecco di Naro, y Pellegrino Darena. El complejo programa iconográfico, que comprende temas mitológicos, del Antiguo Testamento y cuentos medievales, nos aporta datos de gran

⁸²⁶ FAZELLO, Tommaso: *De rebus siculis decades duae*. Panormi, 1558; FIORENTINO, Remigio (trad. al italiano). Venecia, 1574.

⁸²⁷ ZALAPÌ, Angheli: *Palaces of Sicily*, Verona, Arsenale editrice, 2004, págs. 56-70.

relevancia en relación al atuendo y al adorno. Tanto Ferdinando Bologna⁸²⁸, como Carmen Bernis⁸²⁹ han visto una clara relación entre la decoración pictórica de esta techumbre y la de la Sala de los Reyes en la Alhambra de Granada, ya estudiada en su momento⁸³⁰.



Fig. 90. Palermo (Sicilia). Palacio de los Chiaramonte (Steri).
Techumbre de madera de la Sala Magna, ca. (1377-1380).

4.2.2.2. Tapices y tejidos.

- *Tapices de los nueve héroes*, (fig. 91). El conjunto de ca. 1400, se conserva en Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters⁸³¹. Es uno de los dos que se conservan de la época, junto al *Apocalipsis de Angers*, en Francia, al que se asemeja en diseño, color y tipo de tejido. El tema caballeresco de los Héroes lo popularizó hacia 1310 el juglar Jacques de Longuyon. Porus, el protagonista se representaba en el poema como el héroe que luchó con más valentía que los nueve grandes héroes antiguos. Estos nueve héroes, seleccionados por Longuyon, comprendían tres héroes paganos: Hector, Alejandro y Julio César; tres hebreos: David, José y Judas Macabeo; y tres cristianos: Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon. Como es característico en los artistas medievales, todos estos héroes, acompañados de distintos personajes aparecen representado luciendo atuendos y peinados de moda a finales del siglo XIV en Francia,

⁸²⁸ BOLOGNA, Ferdinando: *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo, 1975.

⁸²⁹ BERNIS MADRAZO, Carmen: "Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha", en *Cuadernos de la Alhambra* nº 18, 1982, pág. 21-50.

⁸³⁰ Véase el apartado 4.1.2.1.2. Pintura mural.

⁸³¹ YOUNG, Bonnie (texts by): *A walk through the Cloisters*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988, págs. 58-63.

lo que ha sido de gran utilidad para este trabajo, especialmente el tapiz dedicado a los héroes hebreos.



Fig. 91. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Tapes de los nueve héroes, (ca. 1400).

- **Paramento de Narbona**, ca. 1375, conservado en París, Museo del Louvre⁸³², (fig. 92). El Paramento está realizado en seda blanca y va adornado en grisalla a base de tinta negra. Hallado en Narbona a comienzos del siglo XIX por el pintor Jules Boilly, quien lo cedió al Museo del Louvre en 1852. La obra fue encargada por el rey Carlos V, cuyo reinado se extiende entre los años 1363 a 1380, según se indica en la inicial "K", que adorna el borde del Paramento, y de su esposa Jeanne de Bourbon, fallecida a principios de 1378. El autor del Paramento es un pintor activo en París en el último tercio del siglo XIV, posiblemente Jean d'Orléans⁸³³, que fue pintor bien documentado de la Corte francesa de los reyes Jean le Bon, Carlos V y Carlos VI⁸³⁴.

En el centro del Paramento se representa la Crucifixión, flanqueada a la izquierda por el rey Carlos V, sobre el que se sitúa la Iglesia y el Profeta Isaías. A la derecha, la reina Juana de Borbón, sobre la que aparece representada la Sinagoga y el rey David. A la izquierda de la Crucifixión se representa el Prendimiento de Cristo, la Flagelación y el Camino al Calvario; a la derecha el Entierro y el Descendimiento a los infiernos de Cristo, con San Juan Bautista a su lado; y la Aparición de Cristo a María Magdalena.

⁸³² PIJOÁN, José: "Arte Gótico de la Europa Occidental, *Summa Artis*, tomo XI. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1993, págs. 251-252; AVRIL 1978, págs. 30-118.

⁸³³ STERLING 1987, tomo I, págs. 219-225.

⁸³⁴ HENWOOD, Philippe: "Jean d'Orléans peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI", en *Gazette des Beaux Arts*; AVRIL 1980, págs. 137-139.

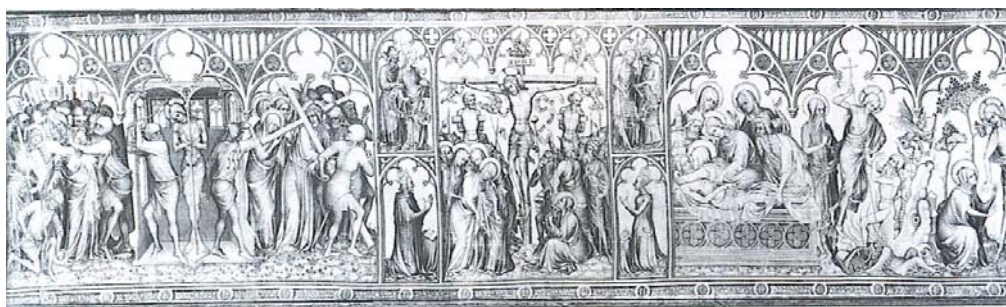


Fig. 92. París, Museo del Louvre. Paramento de Narbona, ca. (1375).

4.2.2.3. Escultura.

4.2.2.3.1. Portadas de catedrales e iglesias.

- **Chartres. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora**, (fig. 93). Especialmente interesante para este trabajo ha sido la portada occidental⁸³⁵, o **Pórtico Real**, que se construyó entre 1145 y 1155⁸³⁶ para la anterior catedral románica. Tiene forma de abocinada, lo que posteriormente sería una norma común para las catedrales góticas. El Pórtico Real, así denominado por representarse en él episodios principales de la Vida de la Virgen, acompañada de profetas, reyes y reinas del Antiguo Testamento⁸³⁷, está formado por tres puertas, siendo la central ligeramente mayor que las otras dos que la flanquean. Las esculturas y relieves están inspirados en los del pórtico oeste de la basílica de Saint-Denis, que fueron destruidos durante la Revolución. Toda la composición presenta una vinculación horizontal en tres bandas: las figuras de las jambas de personajes del Antiguo Testamento, el friso principal que muestra escenas de la Vida de la Virgen y la Pasión de Cristo⁸³⁸, y los tres tímpanos superiores. El tímpano central muestra a Cristo en majestad rodeado por los cuatro símbolos de los evangelistas, con los apóstoles y probablemente los precursores del Antiguo Testamento de la ascensión de Cristo, Enoch y Elías; en el primer orden de dovelas, ángeles, y en el

⁸³⁵ MILLER, Malcolm: *Chartres Cathedral. The Medieval Stained glass and sculpture*, Pitkin Pictorials Ltd., Chandlers, Ford, Hampshire, 1980; WILLIAMSON 1997, pág. 39.

⁸³⁶ Sobre las distintas cronologías, véase la obra de AUBERT, M.: "Le portail royal et la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, essai sur la date et leur execution", en *Bulletin Monumental*, C, 1941, págs. 177-218.

⁸³⁷ PIJOÁN, José, (1993), pág. 55; WILLIAMSON 1997, pág. 40. Parece que hubo también una figura de San Juan Bautista en el parteluz de la puerta central, según señala VILLETTE, J.: "Le portail royal de Chartres a-t-il été modifié depuis sa construction?", en *Bulletin des Sociétés Archéologiques d'Eure et Loir*, CXV, 1971, págs. 255-264.

⁸³⁸ HEIMAN, A.: "The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, págs. 73-102; NOLAN, K.: "Ritual and Visual Experience in the Capital Frieze at Chartres", en *Gazette des Beaux Arts*, 6ª serie, CXXIII, 1994, págs. 53-71.

segundo y tercer orden, los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. La puerta meridional presenta en el tímpano a la Virgen con el Niño, flanqueados por dos Ancianos, mientras que debajo, dos dinteles ilustran la Infancia de Cristo; en dos órdenes de dovelas hay ángeles y personificaciones de las Siete Artes Liberales. La puerta septentrional muestra a Cristo sobre una nube, flanqueado por dos ángeles, mientras que debajo cuatro ángeles más se abaten sobre diez figuras sentadas, posiblemente los Apóstoles.



Fig. 93. Chartres. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora. Pórtico Real, (ca. 1145-1155).

- **Catedral de Estrasburgo, fachada occidental**⁸³⁹, (fig. 94). La nave gótica de la catedral se había terminado en 1275⁸⁴⁰ y la primera piedra del nuevo frente occidental se había puesto dos años después, el 25 de mayo de 1277, por el obispo Konrad von Lichtenberg⁸⁴¹. En la década de 1280 ya se estaban llevando a cabo las obras de esta fachada occidental, la más ricamente ornamentada, que sería finalizada ca. 1300. Compuesta por tres portales, los tres tímpanos fueron diseñados para interpretarse juntos de izquierda a derecha; el de la parte septentrional representa la Infancia de Cristo, la portada central muestra profetas en las jambas y a la Virgen con el Niño en el parteluz; en las portadas laterales, figuras de las Virtudes triunfantes sobre los Vicios, en la septentrional, y las Vírgenes Prudentes y Necias, acompañadas de las figuras de Cristo y del Tentador, en la meridional, cuya indumentaria nos aporta datos de interés.

⁸³⁹ COMBRES, Elisabeth: *Grande Ile of Strasbourg. French Sites included in the World Heritage*, Temps de Pause, Toulouse, 2000.

⁸⁴⁰ PIJOÁN 1993, pág. 315-335.

⁸⁴¹ WILLIAMSON 1997, pág. 289.



Fig. 94. Catedral de Estrasburgo, fachada occidental, (ca. 1280-1300).

- **Catedral de Notre Dame de París**, (fig. 95). De especial interés para este trabajo ha sido el relieve que decora el tímpano de la portada central de la fachada occidental, con la representación del Juicio Final⁸⁴², ca. 1220-1230⁸⁴³, donde aparecen los condenados y los elegidos ataviados a la moda del momento, lo que es de gran importancia para establecer el origen de ciertos tocados a los que me referiré en su momento⁸⁴⁴. Esta portada occidental central fue reconstruida en varias ocasiones, la primera ca. 140 y la última a mediados del siglo XIX.



Fig. 95. Catedral de Notre Dame de París. Fachada Occidental, tímpano de la portada central, (ca. 1220-1230).

- **Amiens, Catedral de Notre Dame**, cuya construcción se inició en 1220, (fig. 96). Los pórticos de la fachada occidental, así como el del crucero meridional, están ricamente decoradas con esculturas, que nos aporta datos de gran transcendencia para la

⁸⁴² WILLIAMSON 1997, págs. 89-91; ROLF 1999, págs. 310-312.

⁸⁴³ WILLIAMSON 1997, pág. 89.

⁸⁴⁴ Véase Capítulo II. El tocado femenino y el arreglo del cabello, 1.7. El tocado alto.

ejecución de nuestro trabajo. La fachada occidental, ca. 1225-1240⁸⁴⁵, está adornada con una galería de reyes en la zona superior; la portada central, al igual que veíamos en París, está dedicada al Juicio Final; la figura de Jesús aparece bendiciendo en el parteluz, con seis apóstoles a cada lado; bajo su figura, la imagen del rey Salomón; en el primer dintel, sobre la línea de impostas, aparecen los muertos resucitando, acompañados de San Miguel y Lucifer; en el segundo dintel, los bienaventurados a la derecha de Cristo y los condenados a la izquierda; rematando el tímpano se representa a Cristo mostrando sus heridas. La portada meridional se reserva a la Virgen, que aparece de pie con el Niño en el parteluz; sobre ésta, en el dintel, el Arca de la Alianza flanqueada por seis precursores, tres reyes y tres profetas; en el segundo dintel la Dormición y el Entierro de la Virgen; rematando el tímpano la Coronación. La portada izquierda está dedicada a San Fermín, que fue obispo de Amiens en el siglo IV; en el tímpano se representan pasajes de la vida del santo y en el parteluz una imagen suya; flanqueando la puerta, sobre las arquivoltas, figuras de santos.



Fig. 96. Catedral de Amiens. Fachada occidental, (ca. 1225-1240).

- **Cartuja de Champmol**, en Dijon (Côte-d'Or), (fig. 97), fundada por iniciativa del duque de Borgoña, Felipe el Atrevido (1342-1404), que proyectó en este lugar un panteón dinástico. El programa escultórico de la portalada de la capilla, realizado entre los años 1389 y 1406, es de gran relevancia para el trabajo que nos ocupa. El autor Claus Sluter llegó a Dijon, donde, desde 1385 hasta 1389, fue asistente de Jean de Marville, escultor de la Corte de Felipe el Atrevido, desempeñando el cargo de escultor

⁸⁴⁵ WILLIAMSON 1997, pág. 217 y ss.

de Corte desde 1389 hasta su muerte acaecida en 1406⁸⁴⁶. En la portada se representa a María con el Niño, presidiendo el parteluz, flanqueados por la pareja fundadora, Felipe y Margarita III de Flandes en el espacio de las jambas. Aparecen también en el conjunto las figuras de san Juan y santa Catalina presentando a los donantes, cuyos atuendos son de gran interés para el tema que nos ocupa.



Fig. 97. Dijon (Côte-d'Or. Cartuja de Champmol.

- **Catedral de Bamberg**, dedicada a San Pedro y San Jorge, fundada por el rey alemán Enrique II, emperador desde 1014, y su mujer Cunegunda, fue consagrada en 1012⁸⁴⁷, (fig. 98). Tras dos incendios acaecidos en 1081 y 1183, la catedral fue reconstruida y consagrada nuevamente en 1237. Hacia 1220 se comenzó el programa escultórico, que fue terminado ca. 1237⁸⁴⁸, año de consagración de la nueva catedral, que es de gran utilidad para el estudio comparativo de la indumentaria⁸⁴⁹. Entre 1230 y 1235 se inició la decoración de la Portada de los Príncipes (Fürstenportal)⁸⁵⁰, en el lado norte de la nave principal, cuyo tímpano se dedica al Juicio Final, complementado por una disposición poco habitual en las jambas de los apóstoles erguidos sobre los hombros de los profetas; Cristo, presentando las llagas, aparece en medio de los elegidos y los condenados; a su derecha le acompañan ángeles con los instrumentos de la Pasión, mientras que a sus pies la Virgen y San Juan Bautista interceden por las almas que salen de los sepulcros, situados entre ellos. Completando el Juicio Final se colocó, delante de

⁸⁴⁶ ROLF 1999, pág. 321.

⁸⁴⁷ WILLIAMSON, Paul (1997), págs. 142 y ss.

⁸⁴⁸ ROLF TOMAN, E. (1999), pág. 339 y ss; PIJOÁN, José, (1993), págs. 352 y ss.

⁸⁴⁹ Véase Capítulo I. El vestido, 2.2.1. Corte del brial.

⁸⁵⁰ WILLIAMSON 1997, pág. 145 y ss.

la Portada, la Iglesia al lado de los bienaventurados, y la Sinagoga al lado de los condenados⁸⁵¹.



Fig. 98. Bamberg, Catedral de San Pedro. Portada de los Príncipes (Fürstenportal), (ca. 1230-1235).

- **Catedral de Magdeburgo**, (fig. 99), dedicada a los santos Catalina y Mauricio, en el estado federado de Sajonia-Anhalt, en Alemania. Han sido de gran utilidad para el estudio de la indumentaria las cinco Vírgenes Prudentes y las cinco Necias, representadas en la Puerta del Paraíso, realizadas ca. 1245⁸⁵². Son diez figuras situadas actualmente en el antecuerpo norte de la Catedral. Originalmente debieron estar situadas en la zona superior del ambón transversal de la catedral, bajo arquillos ciegos, situándose las vírgenes prudentes a la derecha del muro y las necias a la izquierda; a los lados de las figuras entronizadas de Cristo y de la Virgen.



Fig. 99. Magdeburgo, Catedral de Santa Catalina y San Mauricio. Puerta del Paraíso. Las cinco Vírgenes Prudentes y las cinco Vírgenes Necias, (ca. 1245).

- **Catedral de San Pedro y San Pablo de Naumburgo**, en el estado federado de Sajonia-Anhalt, (fig. 100). Especialmente interesantes para este trabajo son las doce estatuas de los fundadores, ocho masculinas y cuatro femeninas, situadas en el coro

⁸⁵¹ Actualmente dichas figuras se encuentran en el Bischöfliches Diözesanmuseum, junto a la catedral (WILLIAMSON 1977, pág. 405, nota nº 108).

⁸⁵² WILLIAMSON, págs. 264 y ss.

occidental de la catedral, ca. 1249-1255⁸⁵³. Identificadas tanto por las inscripciones pintadas en sus escudos como por la mención en el documento de 1249 que promete indulgencias a quienes contribuyeran a las obras⁸⁵⁴. El lugar de honor del coro lo ocupan dos hermanos, los margraves Ekkehard II y Hermann de Meissen, y sus esposas Uta y Regelindis, que se observan una a otra frente al altar.



Fig. 100. Naumburgo. Catedral de San Pedro y San Pablo. Coro occidental, Ekkehard II y su esposa Uta, (ca. 1249-1255).

- **Catedral de Meissen**⁸⁵⁵. En el muro norte del Coro, se encuentran las esculturas de los fundadores de la Catedral, Otón I y su segunda esposa Adelheid, ca. 1255-1260⁸⁵⁶, (fig. 101), que aparecen vestidos con todo lujo, aportándonos detalles sobre el atuendo de mediados del siglo XIII; así como de las joyas, insignias del poder, como son la corona y el broche, cuyo estudio es de gran utilidad en este trabajo.

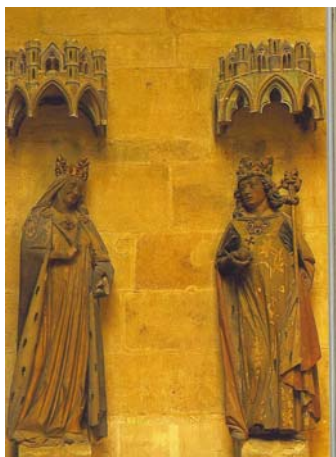


Fig. 101. Catedral de Meissen, muro norte del coro. Otón I y su esposa Adelheid, (ca. 1255-1260).

⁸⁵³ PIJOÁN1993, págs. 357-358.

⁸⁵⁴ WILLIAMSON 1997, págs. 268 y ss.; ROLF 1999, págs. 342-343.

⁸⁵⁵ ROLF 1999, págs. 345-346.

⁸⁵⁶ WILLIAMSON 1997, pág. 279.

- **Catedral de Lincoln (Inglaterra)**, (fig. 102). Muy interesante para este trabajo ha sido la decoración escultórica del denominado Coro de los Ángeles, cuya construcción tardó un cuarto de siglo en llevarse a cabo, entre 1255 y 1280⁸⁵⁷. Especialmente interesante para el estudio de los tocados es la controvertida escultura en arenisca situada en un contrafuerte del mencionado coro; obra de ca. 1260, que se ha identificado, sin base alguna, con la reina Margarita de Francia⁸⁵⁸, después de que, en el siglo XIX, se restauraran dos esculturas muy dañadas que se encontraron cerca de ella, añadiendo las cabezas de Eduardo I (1239-1307) y de su esposa Leonor de Castilla, hija de Fernando III. Con esta última infanta de Castilla la ha identificado Pijoán⁸⁵⁹



Fig. 102. Catedral de Lincoln. Coro de los Ángeles, (ca. 1255-1280).

4.2.2.3.2. Escultura funeraria.

- **Efigies yacentes de Leonor de Aquitania** (fallecida en 1204), y su esposo Enrique II de Inglaterra, del primer cuarto del siglo XIII, en la iglesia de la abadía de Fontevrault (Maine et Loire)⁸⁶⁰, (fig. 103).

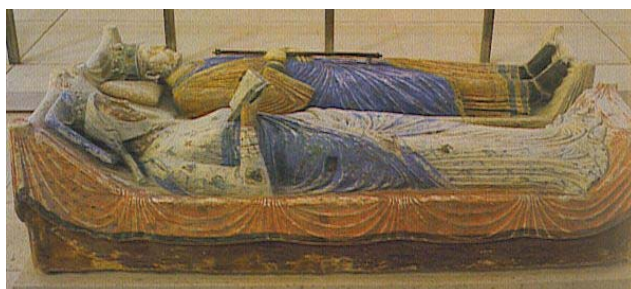


Fig. 103. Fontevrault (Maine et Loire), iglesia de la Abadía.
Efigie yacente de Leonor de Aquitania, (ca. 1204-1210)

⁸⁵⁷ WILLIAMSON 1997, págs. 310-314.

⁸⁵⁸ ROLF 1999, pág. 368.

⁸⁵⁹ PIJOÁN 1993, pág. 400 y figs. 682 y 663.

⁸⁶⁰ HECK, Christian, (dir.): *Moyen Âge. Chréienté et Islam*, Histoire de l'Art Flammarion, París, 1996; WILLIAMSON 1997, págs. 92-93; ROLF 1999, pág. 346.

- **Efigie funeraria** del siglo XIII, procedente de un sepulcro de origen francés. Se conserva en la Walters Art Gallery, de Baltimore (Estados Unidos), (fig. 104).



Fig. 104. Efigie funeraria, (siglo XIII). Baltimore (Estados Unidos), Walters Art Gallery.

- **Sepulcro de María de Valois** (1309-1332), (fig. 105), en la iglesia de Santa Clara de Nápoles⁸⁶¹, obra de Tino di Camaino de ca.1333-1337. María de Valois, hija de Carlos de Valois, contrajo matrimonio con Carlos de Anjou-Sicilia (1298-1328), príncipe de dicha dinastía, hijo de Roberto I de Nápoles y de Violante de Aragón y Sicilia.



Fig. 105. Sepulcro de María de Valois, (ca. 1333-1337). Nápoles. Iglesia de Santa Clara.

- **En la iglesia abacial de Saint Denis** se conservan numerosas efigies sepulcrales medievales traídas de otros lugares de enterramiento, tras la Revolución

⁸⁶¹ PIJOÁN 1989, pág. 84.

Francesa⁸⁶²; entre ellas, procedentes de la iglesia de los Jacobinos, de Toulouse (Francia), se encuentran tres yacentes femeninas, que han sido muy útiles para la realización de este trabajo: la de María de España (fallecida en 1379) (fig. 106), la de Beatriz de Borbón (fallecida en 1383) (fig. 107), y la de Margarita de Artois (fallecida en 1311), (fig. 108).



Catedral de San Denis. Efigies funerarias procedentes de la iglesia de los Jacobinos, de Toulouse.
Fig. 106. María de España. Fig. 107. Beatriz de Borbón. Fig. 108. Margarita de Artois.

- **Losa sepulcral con la efigie yacente de una dama**, (fig. 109), posiblemente se trate de Lady Margaret of Gloucester, esposa de Robert II, barón de Neubourg. Obra francesa de finales del siglo XIII, cuyo origen parece situarse en el priorato de Notre Dame du Bosc, cerca de Neubourg, en Normandía. Actualmente se conserva en el Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, de New York⁸⁶³.



Fig. 109. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.
Losa sepulcral con la efigie yacente de Lady Margaret de Gloucester?, (finales siglo XIII).

⁸⁶² WILLIAMSON 1997, págs. 233-234.

⁸⁶³ YOUNG, Bonnie (1988), pág. 80, 86-87.

- **Losa sepulcral** del siglo XIV, (fig. 110), con la efigie yacente de una dama, procedente de la iglesia de Todos los Santos, de Clehonger, en Herefordshire, (England), obra de mediados del siglo XIV.

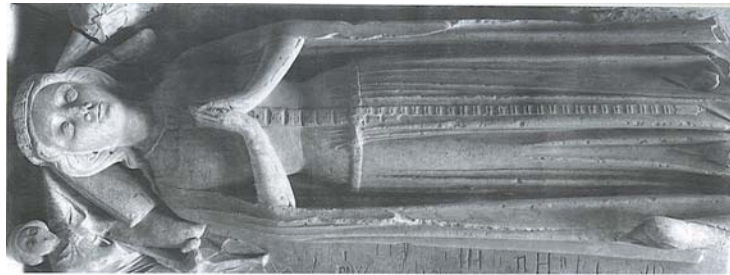


Fig. 110. Clehonger, Herefordshire (England). All Saints Church. Losa sepulcral, (s. XIV).

- **Sepulcro de Eduardo III** (fallecido en 1377)⁸⁶⁴, (fig. 111), obra de ca. 1380, en la Abadía de Westminster. Las esculturas, realizadas en bronce, que decoran el sepulcro, son de gran utilidad para este trabajo, ya que nos aportan interesantes datos sobre el peinado y el atuendo de moda en el momento.



Fig. 111. Sarcófago de Eduardo III, (ca. 1380). Abadía de Westminster.

- **Yorkshire (Reino Unido). Iglesia de Beverley Minster. Sepulcro de lady Eleanor Percy**, (fig. 112). En esta iglesia se encuentran los enterramientos de la familia Percy, que dominaron esta zona de Inglaterra durante los siglos XIV y XV. Próxima al altar mayor, se encuentra la tumba de Lady Eleanor Percy (fallecida en 1328), ca. 1340, cuya indumentaria es de gran ayuda en el trabajo que nos ocupa.

⁸⁶⁴ TROWLES, Tony: *Treasures of Westminster Abbey*. London, Scala Publishers Ltd., 2008, pág. 19.



Fig. 112. Yorkshire (Reino Unido), iglesia de Beverley Minster. Sepulcro de lady Eleanor Percy, (ca. 1340).

4.2.2.3.3. Escultura exenta.

- **Parma, Galleria Nazionale.** Escultura de la reina de Saba, procedente del Baptisterio⁸⁶⁵ de la catedral de Parma, obra del taller de Benedetto Antelami⁸⁶⁶, ca. 1210-1220⁸⁶⁷, (fig. 113).



Fig. 113. Taller de Antelami: Reina de Saba, (ca. 1210-1220). Parma, Galleria Nazionale.

- **París, Museo del Louvre.** Imagen de Juana de Borbón, esposa de Carlos V de Francia, realizada en París, ca. 1365-1370⁸⁶⁸, (fig. 114).

⁸⁶⁵ QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*. Milano, Università degli studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi medievali, 1989; MENDOGNI, Pier Paolo: *Il Battistero di Parma: arte, storia, iconografia*. Parma, PPS, 1996.

⁸⁶⁶ Sobre este artista véase: QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Benedetto Antelami*. Milano, Electa, 1990.

⁸⁶⁷ WILLIAMSON 1997, pág. 201.

⁸⁶⁸ PIJOÁN 1993, págs. 228 y ss.



Fig. 114. París, Museo del Louvre. Juana de Borbón, (ca. 1365-1370).

- **Museo Thyssen-Bornemisza**, de Madrid. En este museo se conservan varias obras que han servido de apoyo para la realización de este trabajo. En primer lugar se encuentra la imagen de la Virgen sosteniendo al Niño Jesús en sus brazos, (fig. 115). Obra francesa de ca. 1250-1275⁸⁶⁹, está realizada en piedra arenisca. Procede de un nicho en la calle principal de Sionviller⁸⁷⁰, cerca de Lunéville (Meurthe-et-Moselle), hasta que en 1920 fue adquirida por el barón Heinrich Thyssen-Bornemisza (1875-1947), conservándose en el Museo con la signatura K-43.

La segunda es una imagen de la Virgen realizada en piedra caliza que, como la anterior, sostiene al Niño en sus brazos⁸⁷¹, (fig. 116). Obra francesa de ca. 1310-1330, procede del Castillo de Betz (Oise)⁸⁷², en el que se encontraba en un nicho situado sobre la puerta de entrada a la capilla neogótica⁸⁷³. Fue adquirida en 1938, para el Museo Thyssen-Bornemisza, donde se conserva en la actualidad con la signatura K-44.

⁸⁶⁹ WILLIAMSON, Paul: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Medieval sculpture and works of art*, London, Sotheby's Publications, Philip Wilson Publishers Ltd., 1987, págs. 40-43.

⁸⁷⁰ Sobre dicha ubicación véase la obra de DELORME, E.: *Lunéville et son arribdussenebt*, II. Lunéville, 1927, págs. 59-60.

⁸⁷¹ WILLIAMSON 1987, págs. 52-55.

⁸⁷² Sobre esta imagen y su procedencia, véase: MARSAUX, L.: "Une statue de la Sainte Vierge du château de Betz", en *Memoires de la société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise*, XIX, 1904, págs. 480-484. Véase también: SCHAEFER, C.: *La sculpture en ronde-bosse au XIVe siècle dans la duché de Bourgogne*. Paris, 1954, págs. 100-101.

⁸⁷³ Dicha capilla, construida entre 1780 y 1786, fue completamente destruida en 1817 (MARSAUX 1904, págs. 480-484; WILLIAMSON 1987, pág. 54).



Fig. 115. Imagen de la Virgen, obra francesa (ca. 1250 y 1275).



Fig. 116. Imagen de la Virgen; a sus pies, Moisés junto a la zarza ardiente. Obra francesa de (ca. 1310-1330).

La tercera obra conservada en este mismo museo (K42A), es la imagen arrodillada de la Virgen, en el momento de recibir el anuncio del ángel, (fig. 117). La escultura, datada ca. 1360-1380⁸⁷⁴, está realizada en madera policromada. El anónimo autor es de procedencia italiana, probablemente sienesa.



Fig. 117. Imagen de la Virgen, que formaba parte de una Anunciación. Obra, probablemente sienesa, de ca. 1360-1380.

- **Poitiers, Palacio de Justicia:** Pieza de chimenea, ca. 1390, que representa a la reina Juana de Borbón esposa de Carlos V de Francia⁸⁷⁵, (fig. 118).

⁸⁷⁴ Sobre el estudio de esta imagen véase WILLIAMSON 1987, págs. 98-102.

⁸⁷⁵ DAVENPORT, Millia: *The Book of Costume*. New York, Crown Publishers, Inc., 1976 (11th. printing), pág. 234.



Fig. 118. Pieza de chimenea que representa a la reina Juana de Borbón, esposa de Carlos V de Francia, (ca. 1390).

- **Amberes (Bélgica), Museo Mayer van der Bergh, Antwerp:** Escultura de donante arrodillada, obra anónima francesa datada ca. 1325-1350, (fig. 119); y figura de una plañidera, ca. 1380-1400, (fig. 120).



Fig. 119. Figura de donante arrodillada, anónimo francés (ca. 1325-1350).



Fig. 120. Plañidera, (ca. 1380-1400).

- **Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection**⁸⁷⁶: Busto relicario de Santa Juliana⁸⁷⁷, obra realizada en Roma ca.1376⁸⁷⁸, (fig. 121).

⁸⁷⁶ El busto relicario fue adquirido por el museo en el año 1961, donde se conserva con la signatura nº 61.266 (WILLIAMSON 1987, pág. 100).

⁸⁷⁷ Sobre este busto relicario véase: HOVING, T.P.F.: "The face of St. Juliana: the transformation of a fourteenth century reliquary", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXI, Jan., 1963, págs. 173-181.



Fig. 121. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection.
Busto relicario de Santa Juliana, Roma, (1376).

- **Nueva York, Metropolitan Museum of Art:** Busto de María de Francia, hija de Carlos V. Obra de ca. 1381, procedente de la abadía francesa Notre Dame la Blanche, (fig. 122).



Fig. 122. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Busto de María de Francia, (ca. 1381).

- **París, Musée National du Moyen Âge (Cl. 2624)**⁸⁷⁹: Busto relicario de Santa Mabile, obra en madera policromada, realizada en Siena, ca. 1370-1380, posiblemente por Angelo di Nalduccio, pintor de Siena entre 1343 y 1389⁸⁸⁰, (fig. 123).



Fig. 123. París, Musée National du Moyen Âge. Busto relicario de santa Mabile, Siena, (ca. 1370-1380).

⁸⁷⁸ WILLIAMSON 1987, págs. 100, 103.

⁸⁷⁹ Esta obra ingresó en el Musée National du Moyen Âge en 1857.

⁸⁸⁰ LEMOINE, Pierre (publicado bajo la dirección de): *Le Musée national du Moyen Age, Thermes de Cluny*. París, Musées et Monuments de France, 1996, págs. 56-57.

4.2.3. Fuentes arqueológicas.

- **Viena, Kunsthistorisches Museum:** En este museo se conserva el ajuar que perteneció al rey Guillermo II de Sicilia, utilizado en su coronación. Está compuesto por capa, dalmática y aljuba, esta última está decorada con dos inscripciones, en árabe y latín, que demuestran que fue confeccionada en el año 1181 en el taller del tiraz real de Palermo para el rey Guillermo II. Dichas prendas llegaron a Alemania a través de matrimonios o herencias, a principios del siglo XIII, siendo utilizadas para las coronaciones de los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico, entre las que se encuentran la de Federico II, en el año 1220, y la de Carlos V, en el 1520. Primero fueron conservados en Aix-la-Chapelle, más tarde, entre 1424 y finales del siglo XVIII, en Nuremberg; finalmente entraron a formar parte del tesoro del Kunsthistorisches Museum de Viena a partir de 1801⁸⁸¹.

-**París, Tesoro de la Catedral de Notre Dame:** Camisa que perteneció a San Luis, rey de Francia, (1214-1270)⁸⁸².

- **Lyon, Musée Historique des Tissus:** prenda del vestido masculino, de mediados del siglo XIV, perteneciente a Charles de Blois⁸⁸³.

- **Londres, Museum of London.** En este museo se conservan distintas piezas arqueológicas, procedentes de excavaciones llevadas a cabo en distintas zonas de Londres:

Entre las numerosas piezas del calzado⁸⁸⁴ conservadas, se han utilizado las siguientes:

⁸⁸¹ VAROLI-PIAZZA, R.: "La produzione di manufatti tessili nel palazzo Reale di Palermo, "tiraz" or "égasterion", en *Normanni*, 1994, págs. 288-290; STILLFRIED, A.: "History and Heritage: The Former Imperial Treasury in Vienna, en *The Journal of Dar al-Athar al-Islamiyyah*, nº 23, 2007, págs. 2-6; KENDRICK, A.F.: "The Sicilian woven fabrics of the XIIth and XIIIth Centuries", en *The Magazine of Fine Arts*, I, 1905-1906, págs. 36-44, 124-131; SCOTT, Margaret: *Medieval Dress & Fashion*. London, The British Library, 2009, págs. 49-53, y fig. 27.

⁸⁸² BURNHAM, Dorothy K.: *Cut my cote*, Royal Ontario Museum, 1973, (reeditado en 1997); JONES, Heather Rose: "Another Look at St. Louis' Shirt", en *Tournament Illuminated*, Nº 137, winter 2001, págs. 22-23.

⁸⁸³ AUBRY, Viviane: *Costumes*, Tome II. *Sculptures de l'éphémère, 1340-1670*. París, Rempart, 1998, pág. 16; RUPPERT, Jacques; DELPIERRE, Madeleine; DAVRAY-PIÉKOLEK, Renée; GORGUET-BALLESTEROS, Pascale: *Le costume français*. París, Flammarion, 1998, pág. 46.

⁸⁸⁴ Sobre el estudio del calzado extraído de las excavaciones en la zona de Londres véase GREW, Francis and NEERGAARD, Margrethe de: *Shoes and Pattens*. London, A Museum of London Publication, 2006, (first published: 1988).

Calzado de principios o mediados del siglo XIII, con decoración calada, a base de adornos geométricos con crucetas, rectángulos y círculos⁸⁸⁵ (BIG82, 4961 2776).

Calzado anudado con cordones lateralmente, ca. 1210⁸⁸⁶ (SH 74, 484 245).

Pieza arqueológica, ca. 1210, muy similar a la anterior, aunque en este caso la pala y los laterales son piezas independientes unidas entre sí por medio de costuras⁸⁸⁷ (SH 74, 484 246).

Entre las piezas del atuendo, elaboradas con tejido, cabe destacar una cofia (TA 400), datada en el siglo XIV⁸⁸⁸

Entre las piezas de joyería⁸⁸⁹ conservadas en este mismo museo de Londres, de utilidad en este trabajo, se encuentran las siguientes:

Paternoster con cuentas de ámbar (BC72, acc. n° 1836), ca. 1350-1400⁸⁹⁰.

Botón fechado entre los siglos XII y XIII, realizado en estaño y cristal amarillo⁸⁹¹ (BIG82 2338).

Botón formado por dos piezas semiesféricas unidas entre sí⁸⁹² (BIG82 2322).

Botón realizado en estaño y cristal amarillo⁸⁹³ (BIG82 2338).

Hebilla de cinturón, siglo XIV (SWA81 3612)⁸⁹⁴.

Hebilla de cinturón, siglo XII-XV, (BWB83 2678)⁸⁹⁵.

Hebilla de cinturón, siglo XIII-XIV, (SWA81 806)⁸⁹⁶.

Postizo, fechado en el segundo cuarto del siglo XIV, elaborado con cabello humano⁸⁹⁷ (BC72, acc. no. 3695).

⁸⁸⁵ GREW y NEERGAARD 1988, págs. 16, 18 y 19.

⁸⁸⁶ Ibidem, pág. 16, fig. 27 y págs. 19 y 57.

⁸⁸⁷ Ibidem., pág. 16, fig. 28; págs. 20 y 56.

⁸⁸⁸ Sobre los textiles procedentes de las excavaciones realizadas en la zona de Londres, véase CROWFOOT, Elisabeth; PRITCHARD, Frances; STANILAND, Kay: *Medieval finds from excavations in London: 4. Textiles and Clothing, c. 1150-1450*. London, HMSO, Publications Centre, 1996 (first published 1992).

⁸⁸⁹ Sobre las piezas de joyería y accesorios de la vestimenta, extraídos de distintas excavaciones llevadas a cabo en la zona de Londres, véase EGAN Geoff y PRITCHARD, Frances.: *Medieval Finds from Excavations in London: 3. Dress Accessories c. 1150-1450*, Londres, 1991.

⁸⁹⁰ CROWFOOT; PRITCHARD; STANILAND 1996, pág. 136; EGAN y PRITCHARD 1991, pág. 306, n° 1489; y plate 8, H.

⁸⁹¹ EGAN y PRITCHARD 1991, págs. 272-280 .

⁸⁹² Ibidem, pág. 274, y plate 7, B.

⁸⁹³ Ibidem, pág. 274, n° 1379, plate 7, A.

⁸⁹⁴ Ibidem, pág. 105, n° 480, fig. 66; y plate 1 F.

⁸⁹⁵ Ibidem, pág. 92, n° 419, pág. 93, fig. 58; plate 1 E.

⁸⁹⁶ Ibidem, págs. 31, fig. 18 A; 83, n° 343, y 84, fig. 51.

⁸⁹⁷ Ibidem, pág. 292.

- **Londres, British Museum.** En este lugar se conservan varios broches que han sido utilizados para ilustrar este trabajo⁸⁹⁸:

Broche circular, realizado en oro (AF. 2687). Datado a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV, va provisto de una inscripción en la que puede leerse: *AMOR VINCIT OMNIA*, ("el amor todo lo puede"). La pieza fue donada al Museo por Sir August Wollaston Franks (1826-1897)⁸⁹⁹, en 1897.

Broche circular, realizado en oro, fechada en el siglo XIV; (nº inventario 1929.1021.1). Decorado con inscripción AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINV. La pieza fue comprada a George Fabian Lawrence (1861-1939), en 1929.

Broche del siglo XIII, realizado en oro, adquirido en 1987, (nº de inventario: 1987.0604.1). De sección semicircular, va adornado con la inscripción LOSCULA:FLORUM:IE .

Broche anular realizado en oro (nº de inv. AF 2683). Presenta una ornamentación de pequeños orificios, yendo decorada con zafiros y rubíes en cabujón. En su parte trasera se encuentra una inscripción de tipo amoroso: IO SUI ICI EN LIU DAMI AMO (Estoy aquí en lugar del amigo que amo)⁹⁰⁰. La pieza fue donada en 1897, por Sir A. W. Frank, al que ya se ha hecho referencia.

Broche circular realizado en oro (nº de inventario: 1849.0301.33)⁹⁰¹, datado a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV; Se adorna con un rubí y un ópalo, que

⁸⁹⁸ PHILLIPS, Clare: *Jewelry. From Antiquity to the Present*. London, Thames and Hudson, Ltd., 1996, págs. 60-66; CHERRY, John: *Artesanos Medievales. Orfebres*. Trustees of the British Museum, 1992, pág. 33. Sobre las piezas conservadas en el British Museum de Londres, véase: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx (última consulta: 11 julio 2011).

⁸⁹⁹ Sobre la biografía y relación de Franks con el British Museum, véase la obra de CAYGILL, Marjorie y CHERRY, John (eds.): *A. W. Franks, Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*. London, The British Museum Press, 1997.

⁹⁰⁰ TAIT, Hugh: *Jewellery Through 7000 years*. London, BMP, 1976, nº 264; CHERRY 1992, pág. 33. Esta pieza estuvo expuesta en la Exposición: *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200-1400*. Alexander, J.J.G. y Binski, P. (eds.). London, Royal Academy of Arts, 1987, Nº 642; EVANS, Joan: *A History of Jewellery 1100-1870*. London, 1970, pl. 8 a.

⁹⁰¹ TAIT 1976, Nº 369 a; HINTON, David A.: *Gold & Gilt, Posts & Pins: Possessions and People in Medieval Britain*. Oxford, Oxford University Press, 2005, pág. 191, figs. 6, 12; HINTON, David: *Medieval Jewellery*, Princes Risborough, Shire Publications, 1982, pl. 12.

sujetan dos pequeñas manos; recorre el aro una inscripción de carácter religioso: *AVE I MARIA G*, fórmula contraída de AVE MARIA GRATIA PLENA. La pieza fue comprada a William Anthony, en 1849⁹⁰².

- **Catedral de Canterbury.** Calzado que perteneció al Arzobispo Hubert Walter de Canterbury (fallecido en 1205), hallado en su enterramiento en dicha catedral. Estaba realizado en seda, y decorado con cruces, hojas, águilas y estrellas bordadas con hilos de plata⁹⁰³.

- **Cardiff, National Museum of Wales.** Broche de oro con camafeos y rubíes, descubierto en mayo de 1968 en Oxwich Castle (Wales)⁹⁰⁴.

- **Londres, Victoria and Albert Museum**⁹⁰⁵:

Dos broche, probablemente de origen inglés o francés, fechados ca. 1250-1300, realizados en oro, con granates y zafiros (nº inventario: V&A M-547-1897 y 530-1910).

Sello, de origen inglés o francés, ca. 1300, realizado en oro con zafiro, se adorna con la inscripción: "*TECTA LEGE, LECTA TEGE*" (lee lo que está escrito), (nº inventario: V&A M-89-1899).

- **Oxford, New College:** broche realizado en plata sobredorada, con forma de M coronada, como símbolo del estatus de la Virgen María como Reina de los Cielos, y enmarcadas en el doble arco de la letra aparecen las figuras del Arcángel Gabriel y de la Virgen María, en el momento de la Anunciación⁹⁰⁶.

⁹⁰² CAHILL, M.: *Mr. Anthony's Bog Oak Case of Gold Antiquities. Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 94 C, Nº 3, 1994, págs. 53-109.

⁹⁰³ ZARNECKI, G, et al.: *English Romanesque art 1066-1200*, Arts Council of Great Britain, 1984; GREW and NEERGAARD 1988, pág. 113.

⁹⁰⁴ CHERRY, John: *Artesanos Medievales. Orfebres*. Trustees of the British Museum, 1992. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (Traduc. al castellano). Madrid, ediciones AKAL, 1999, pág. 32.

⁹⁰⁵ CAMPBELL, Marian: *Medieval Jewellery in Europe 1100-1500*. London, Victoria & Albert Publishing, 2009.

⁹⁰⁶ CAMPBELL 2009, pág. 43; CHERRY 1992, pág. 20.

- **New York. Metropolitan Museum of Art (17.190.963):** cinturón veneciano de ca. 1350-1370, confeccionado en lana con placas de plata y esmaltes. Fue donado al Museo por J. Pierpont Morgan en 1917⁹⁰⁷.

- **Tesoro de Varna (Bulgaria)**⁹⁰⁸. Esta compuesto por una diadema adornada con zafiros y esmeraldas⁹⁰⁹; cuatro aplicaciones de otra diadema; un arete en forma de creciente lunar, en cuya parte superior se aprecian los enganches de la anilla de sujeción que formaba el cierre; tres anillos y dos pequeñas esferas, probablemente agujas para el pelo. Las piezas están elaboradas en oro de catorce quilates y pesan veinticuatro gramos en total. Fue hallado en el verano de 2007, en los términos del pueblo de Schkorpilovtsi, cerca de la capital búlgara de Varna, en el noroeste del país. Tras el hallazgo, las piezas fueron entregadas al Museo Arqueológico de dicha localidad, siendo datados a mediados o segunda mitad del siglo XIV, período del rey Iván-Alexander (1331-1371), momento en que los otomanos comenzaron su invasión de los Balcanes.

- **Tesoro de Colmar (Renania)**⁹¹⁰, descubierto en 1863, a raíz de unos trabajos en un edificio situado en el barrio judío de dicha ciudad. El tesoro está compuesto por cincuenta piezas y trescientas treinta y tres monedas. La mayoría del tesoro fue adquirido, en 1923, por el Musée National du Moyen Âge, Thermes de Cluny, en París. No obstante, algunas piezas que formaban parte de este tesoro, perdidas tras el descubrimiento, se conservan actualmente en el Museo de Unterlinden, en Colmar; otras nunca fueron recuperadas⁹¹¹. El tesoro fue escondido en la época en que la peste negra asoló Europa, desde 1347 hasta 1352, a raíz de la cual comenzaron las persecuciones a los judíos a los que se culpaba, del mismo modo que ocurrió en nuestra península, como ya vimos en su momento; así, la ocultación del tesoro de Colmar debió llevarse a cabo como consecuencia del pogrom⁹¹² contra los judíos de dicha ciudad, en enero del año 1349. Entre las cincuenta piezas, de oro y plata, se encuentran joyas y otros objetos de

⁹⁰⁷ PHILLIPS 1996, págs. 66-68 y 220.

⁹⁰⁸ <http://antiguaymedieval.blogspot.com/2008/01/alhajas-de-oro-descubiertas-cerca-de-la.html>. Última consulta realizada en marzo de 2011.

⁹⁰⁹ Según Vania Pavlova, experta en arqueología medieval del Museo de Varna, esta diadema es la pieza más importante de este tesoro.

⁹¹⁰ CATÁLOGO exposición 2009, págs. 15-19.

⁹¹¹ LEROY, Catherine: "La découverte du trésor de Colmar", en Catálogo de la exposición *Le Trésor de Colmar*. Colmar, Musée d'Unterlinden, 1999, págs. 12-17.

⁹¹² Este pogrom fue conocido como la "Fosse aux Juifs" (fosa de los judíos), (DESCATOIRE, Christine: "Erfurt and Colmar two black death treasure troves", en CATÁLOGO exposición 2009, pág. 17).

uso personal como anillos, broches, cinturones, o botones, que han sido de utilidad para este trabajo. Especialmente relevante para este trabajo es un anillo de matrimonio judío, posiblemente de origen italiano, fechado ca. 1300⁹¹³, conservado en París, Musée du Moyen Âge, Thermes de Cluny (nº de inventario: Cl. 20658)⁹¹⁴.

- **Tesoro de Erfurt, Thuringe (Alemania).** Su importante hallazgo tuvo lugar en 1998, mientras se realizaban trabajos en un edificio del antiguo barrio judío de la ciudad. El tesoro, compuesto por seiscientas piezas de oro y plata, y más de tres mil monedas, pasó al Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, de Weimar (Alemania), y de su estudio se han encargado Mario Schlapke y Maria Stürzebecher. Desde el otoño de 2009 el tesoro forma parte de la exposición permanente de la antigua sinagoga de Erfurt⁹¹⁵. Este tesoro presenta unas características similares al tesoro de Colmar que acabamos de mencionar, estando su ocultación igualmente ligada al pogrom emitido contra los judíos de Erfurt, como consecuencia de la peste negra, en marzo de 1349. Entre las numerosas piezas de oro y plata que forman parte de este tesoro, se encuentran objetos del adorno personal que han sido de utilidad a este trabajo, entre los mismos, un anillo fechado en el segundo cuarto del siglo XIV, conservado actualmente en Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, de Weimar (Alemania) (nº de inventario: TLDA, 5072/98); así como un anillo de matrimonio judío, de especial interés por su originalidad y belleza, conservado en el mismo museo (nº de inventario: TLDA 5067/98).

- **Tesoro de Weissenfels (Saxony-Anhalt), en Alemania.** El tesoro fue descubierto en 1826, y, como sucedía con los dos tesoros anteriores, su ocultación está en relación con las persecuciones a los judíos entre los años de 1348 y 1350. El tesoro, conservado actualmente en la Staatliche Galerie Moritzburg, en Halle (Alemania), está compuesto por piezas del adorno personal, entre las que se encuentra un importante anillo de matrimonio judío, datado en la primera mitad del siglo XIV (nº de inventario: Mo-LKM-E-162)⁹¹⁶.

⁹¹³ CATÁLOGO exposición 2009, pág. 15.

⁹¹⁴ KLAGSBALD, Victor: *Catalogue raisonné de la collection juive du musée de Cluny*, París, Réunion des musées nationaux, 1981, nº 35; TABURET-DELAYE, Élisabeth: *L'orfèvrerie gothique, XIIIe-début XVe siècle au musée de Cluny*. París, 1989, núms. 108, 229-230.

⁹¹⁵ CATÁLOGO exposición 2009, págs. 60-63.

⁹¹⁶ Ibidem, págs. 19-21, 62-63.

- **Munich, Chatzkammer der Residenz:** Corona, fechada entre 1370 y 1380, que lució la princesa Blanca, hija de Enrique IV de Inglaterra, el día de su matrimonio con Ludwig II de Baviera en 1402. La pieza está realizada con oro, zafiros, rubíes, perlas y diamantes⁹¹⁷.

- **Jerusalén, Basílica de la Santa Cruz:** Agnusdei⁹¹⁸ que perteneció al Papa Gregorio IX (1227-1241), siendo la pieza más antigua de este tipo, que se conserva.

⁹¹⁷ PHILLIPS 1996, págs. 69-71; CAMPBELL 2009, págs. 48-50; CHERRY 1992, pág. 49.

⁹¹⁸ Sobre los agnusdei véase: PHILLIPS 1996, pág. 73; IRIGARAY SOTO, Susana: "La colección de amuletos de la Casa Santisteban de Puente la Reina en el Museo Etnológico de Navarra "Julio Caro Baroja", en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año nº 33, nº 76, 2001, pág. 61; HERRADÓN FIGUEROA, M^a Antonia: "Cera y devoción. Los agnusdei en la Colección del Museo Nacional de Antropología", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIV, 1, 1999, pág. 209.

III. VESTIDO, TOCADOS Y
PEINADOS, CALZADO, JOYAS,
PÓCIMAS Y UNGÜENTOS

CAPÍTULO I. EL VESTIDO

Si bien el estudio del vestido en el período temporal que nos ocupa es relevante en toda Europa, debido a la aparición de una nueva situación social, ya estudiada en la Introducción de este trabajo⁹¹⁹, en España cobra un interés especial, ya que, a partir del siglo XIII, con el gran avance de la Reconquista, y la anexión a la Corona de Castilla de territorios musulmanes, los usos indumentarios se vieron mutuamente influenciados, aportando una riqueza única en Europa.

En este capítulo el estudio se centrará principalmente en el vestido utilizado por la mujer cristiana, cuya evolución es muy similar en todo el Occidente cristiano, teniéndose en consideración sin embargo, las características diferenciales del atuendo femenino de las otras dos culturas que convivían dentro del reino de Castilla, a saber, el de musulmanas y judías.

⁹¹⁹ Véase, en la Introducción de este trabajo, el capítulo 3., dedicado al Entorno histórico, económico y social.

1. EL VESTIDO DE LA MUJER CRISTIANA

1.1. Prendas interiores.

1.1.1. La camisa. (Francia: "chemise"; Inglaterra: camisa masculina: "shirt"; camisa femenina: "smock").

Entre las prendas que componen este grupo hay que destacar la *camisa* o *alcandora*⁹²⁰, según señala Covarrubias Orozco (Toledo, 1539-1613), en su *Tesoro de la lengua castellana, o española*, de 1611, donde la define como "*cierta vestidura blanca, como camisa*", haciendo referencia a dos:

"cantarcillos antiguos:

*Santa Agueda, Señora,
Hazeme una alcandora,
De lino que no de estopa*

*Si venís de madrugada,
Hallareisme en alcandora"*⁹²¹

Distintos autores de la época que nos ocupa hacen igualmente referencia a la alcandora. Entre ellos cabe destacar al Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, que señala:

*"Cámbiasle el corazón de mil modos cada hora;
si hoy casarla disponen, mañana a otro adora.
Unas veces en saya, otras en alcandora"*⁹²²

Asímismo Bernat Metge, en su obra *El sueño*, ca. 1396-1399, hace mención de dicha prenda:

⁹²⁰ A partir de este punto, los términos que aparezcan en este trabajo por primera vez en negrita y cursiva, remiten al glosario. Las palabras que proceden de una fuente concreta y se encuentran también en el glosario irán en negrita, cursiva y subrayada.

⁹²¹ COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 36 v.

⁹²² RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 397, pág. 100.

*"... deben tener también las alcandoras o camisas bordadas, bien perfumadas..."*⁹²³

La camisa o alcandora era la primera que se vestía sobre el cuerpo desnudo, como se desprende del pasaje del *Cantar de Mio Cid*, ca. 1140, en el que los infantes de Carrión golpean a doña Elvira y doña Sol:

*"Así las rasgan las camisas y con ellas las carnes"*⁹²⁴.

Fuera de España también se hace referencia a este tema; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris señala:

*"Estaban allí dos bellas mocitas
vestidas tan sólo de fina camisa..."*⁹²⁵

Más adelante en la segunda parte de dicha obra, Jean de Meun señala:

*"...incluso debiera tenerla guardada
entre su propia camisa y su propia carne..."*⁹²⁶

La camisa era utilizada por hombres y mujeres de todas las clases sociales a lo largo del período que estudiamos. El uso de esta prenda era tanto diurno como nocturno, según se indica en ciertos textos como es el caso de la *Vida de Santa María Egipciaca*, ca. 1215, donde se hace alusión a este tema al señalar cómo ésta *"toda la noche andó en camisa"*⁹²⁷. Por otra parte, la iconografía corrobora este hecho; así, en la pintura que decora la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, vemos una pareja que yace en la cama, y aunque la indumentaria de la dama queda oculta por la ropa, es evidente que el caballero viste una camisa, (fig. I-1).

⁹²³ METGE 2006, Libro III, pág. 90.

⁹²⁴ *Cantar de Mio Cid* 1999, verso 2738, pág. 353.

⁹²⁵ LORRIS y MEUN 1988, versos 750-760, pág. 62.

⁹²⁶ Ibidem, versos 8996-8997, pág. 284. (Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 158: *"Elle devait la défendre et protéger, même, si elle pouvait, la musser entre sa chair et sa chemise"*).

⁹²⁷ *Vida de Santa María Egipciaca* 2002, verso 388, pág. 34.



Fig. I-1. Hombre con camisa yaciendo en la cama. Catedral de Teruel.

1.1.1.1. Corte de la camisa.

La camisa era una especie de túnica provista de mangas. Cuando la misma estaba destinada al sexo femenino, ya durante el siglo XII y a lo largo de los siglos XIII y XIV, era larga hasta los tobillos, como vemos en la Cantiga CVII-4 del Códice Rico, ca. 1275, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1), donde se representa una mujer judía con camisa, (fig. I-2).



Fig. I-2. Camisa femenina. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CVII-4.

A diferencia de las camisas femeninas, las utilizadas por los hombres generalmente eran más cortas, según puede apreciarse en las Cantigas XIII-3, (fig. I-3) y CLXXV-11, (fig. I-4), del mencionado Códice Rico escurialense, ca. 1275 (Ms. T-I-1).



Fig. I-3. Camisa masculina. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga XIII-3.



Fig. I-4 . Camisa masculina. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga CLXXV-11.

Forma.

La forma de la camisa podía ser más o menos holgada, existiendo camisas anchas y camisas estrechas⁹²⁸. Dicha diferencia se pone de manifiesto en ciertos documentos, como es el caso de una Carta matrimonial⁹²⁹, fechada en 1285, en la que se inventarían las ropas, objetos y propiedades de doña Mayor Álvarez en el momento de su boda. Entre dichos bienes se encuentran:

<i>"Camisa ancha, fina, de ribete, <u>de murciana</u></i>	<i>25 mizcales;</i>
<i>Camisa estrecha blanca</i>	<i>8 mizcales"</i> ⁹³⁰

⁹²⁸GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 102; MENÉNDEZ PIDAL, 1986, pág. 73.

⁹²⁹ Documento procedente del monasterio de monjas bernardas de San Clemente (Toledo). Actualmente se conserva en Madrid, en el Instituto Valencia de Don Juan.

⁹³⁰GONZÁLEZ PALENCIA 1930, Volumen Preliminar, Documento 1175; CARLÉ, 1951, pág. 153.

Las camisas holgadas tenían una mayor amplitud en la parte inferior gracias a los pliegues que se formaban al añadir simplemente unas *nesgas* en la falda, como veíamos en los ejemplos anteriores⁹³¹. No se encuentra documentación o referencias escritas que determinen con claridad cuándo se utilizaba este tipo de camisa suelta, a excepción de Puiggari⁹³² que menciona unas camisas "*holgadas para baños*", aunque sin especificar cuáles eran sus características. No se encuentran ejemplos iconográficos de este tipo de camisa para baños, a excepción del *Lapidario*, manuscrito finalizado ca. 1279 y conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. h-I-15); en cuyo folio 69 r se encuentra una ilustración de este tipo de prenda, acompañando el texto de la "piedra del baño" (fig. I-5). Aunque existe cierta relación con el tema, la imagen no nos permite ver con claridad si el personaje viste una camisa cuyas mangas ha anudado a la cintura para moverse con mayor soltura, o se trata simplemente de un paño con que cubre la parte inferior de su cuerpo.

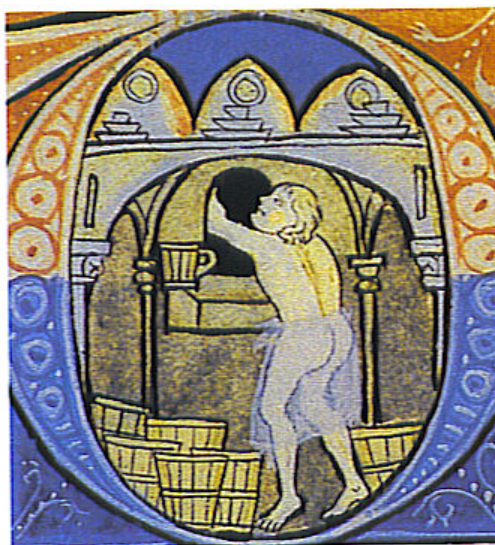


Fig. I-5. ¿Camisa de baño?. *Lapidario*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15, fol. 69r.

En cuanto a las camisas estrechas podemos afirmar que a lo largo de los siglos XIII y XIV éstas se ajustaban al cuerpo por medio de cordones o cuerdas⁹³³, como vemos en el fol. 58 r-11 de las *Cantigas de Santa María*, ca. 1275, códice conservado en Florencia, Biblioteca Nacional (Ms. II.1.213), (fig. I-6), donde la dama que aparece

⁹³¹ Véanse también las figs. I-12, I-13, I-14, I-15, I-16.

⁹³² PUIGGARÍ 1890, pág. 273.

⁹³³ No hay que confundir con "cintas", ya que en los documentos de la época esta denominación se aplica generalmente a los cinturones.

incorporada en la cama junto a un caballero, viste una camisa ceñida en el costado mediante este sistema. Prenda similar a la anterior es la que viste la mujer que yace muerta en el suelo, representada en el fol. 113 v-4 del mencionado Códice de Florencia, ca. 1275, (Ms. II.1.213), (fig. I-7). Posiblemente Metgé⁹³⁴, en su obra *El sueño*, ca. 1396-1399, se refiere a estas camisas entalladas al explicar cómo la mujer de cierta edad trata de hacer parecer terso su pecho; así, señala:

"Y después de haberse vestido y abrochado la camisa los infla hasta que están tan rellenos...".

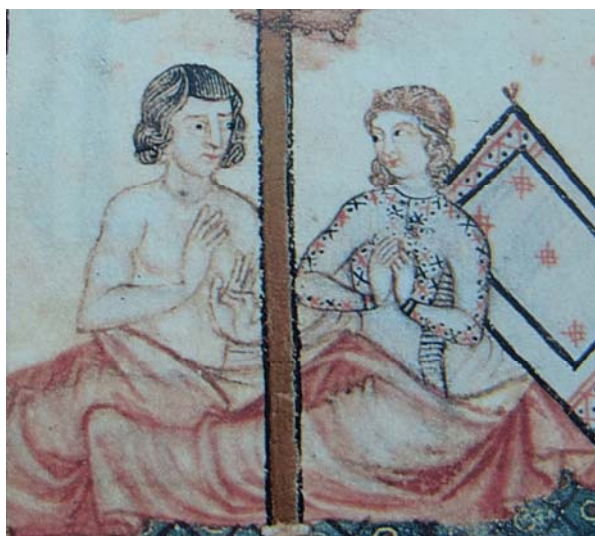


Fig. I-6. Camisa encordada lateralmente. *Cantigas de Santa María*. Biblioteca Nacional de Florencia, Ms. II.1.213, fol. 58 r-11.



Fig. I-7. Camisa encordada en un costado. *Cantigas de Santa María*. Biblioteca Nacional de Florencia, Ms. II. 1. 213, fol. 113 v-4.

⁹³⁴ METGÉ 2003, Libro III; op. cit., pág. 103.

Mangas.

Durante el siglo XIII las mangas de la camisa eran largas, y generalmente se iban estrechando según descendían hacia la muñeca. Las mismas iban provistas de unas piezas en la sisa para facilitar el movimiento de los brazos y la espalda; en este caso la manga se ceñía en la muñeca con un puño, que podía ajustarse por medio de cordones⁹³⁵. En la siguiente centuria este tipo de manga estrecha conviviría con otra de mayor anchura⁹³⁶.

Escote.

El escote solía ser de forma redondeada, presentando frecuentemente una pequeña abertura en forma de V en la parte frontal, era el denominado por ciertos autores escote en forma de *amigaut*⁹³⁷. En ocasiones dicha abertura iba cerrada mediante cuerdas, como vemos en el fol. 4 r-1 de las *Cantigas de Santa María*, Códice de Florencia (Ms. II.1.213), ca. 1275, (fig. I-8).



Fig. I-8. Cuello de camisa cerrado mediante cuerdas. *Cantigas de Santa María*. Biblioteca Nacional de Florencia, Ms. II. 1. 213, fol. 4 r-1.

Cuando la prenda era de cierta calidad, el escote podía ir rematado por algún tipo de costura o cordoncillo, al que a veces se añadía una pieza para darle mayor realce, como es el caso de la camisa que perteneció a San Luis, rey de Francia, (1214-1270), pieza arqueológica conservada en el tesoro de la Catedral de Notre Dame de París, (fig. I-9). En otras ocasiones dicha zona se adornaba con pequeños pliegues, como es la que luce una de las estatuas que decoran la *Puerta Real* de la *Catedral de Chartres*, ca. 1145-1155, (fig. I-10).

⁹³⁵ Véanse las figs. I-4, I-6, I-11, I-12, I-13, I-14, I-15, I-16.

⁹³⁶ Véase la fig. I-17.

⁹³⁷ BOUCHER 1988, pág. 174; ARAGONÉS ESTELLA 1999, pág. 522.



Fig. I-9. Camisa de Luis IX de Francia. Detalle del cuello. Notre Dame de París. Tesoro de la Catedral.



Fig. I-10. Cuello de camisa decorado con pequeños plisados. Catedral de Chartres.

En estos casos, los ricos cuellos quedaban a la vista al asomar por la parte superior de los vestidos de encima; así, el Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace referencia a este tipo de camisa al señalar cómo doña Garosa, al entrar en un convento, deja todo tipo de lujos, entre los que se encuentra esta prenda interior; así dice:

*“Con tan pobre alimento, con saladas sardinas,
con sayas de estameña os conformáis, mezquinas,
dejando del amigo las truchas, las gallinas,
las camisas labradas, los paños de Malinas”*⁹³⁸

El mismo autor vuelve a hacer alusión a este tipo de prenda al señalar en su *Cantiga de Serrana* cómo la posadera pide a su huésped que la corteja:

⁹³⁸RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1394, pág. 239.

*“ Dam ’ una cinta
bermeja bien tinta,
et buena camisa
fecha á mi guisa,
con su colladara. ”*⁹³⁹

En otros lugares del Occidente cristiano se hace igualmente referencia a estas camisas adornadas con ricos cuellos; así, en "El Cuento del Molinero", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, su autor, el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), describe la camisa utilizada por una joven hermosa del siguiente modo:

*"... camisa blanca con un cuello todo bordado alrededor con seda negrísima por dentro y por fuera."*⁹⁴⁰

La información que nos proporcionan los textos literarios sobre este tipo de adornos se complementa con numerosos ejemplos iconográficos tanto en la península ibérica como en el resto del occidente cristiano; así, aparece reflejado en las pinturas murales que decoran el crucero de la iglesia de San Millán (Segovia), de mediados del siglo XIII, en el pilar del lado de la epístola, donde se representa a Santa Basilisa, que deja ver el cuello de una rica camisa asomando por la parte superior de su vestimenta, (fig. I-11).



Fig. I-11. Cuello adornado de camisa. Segovia, Iglesia de San Millán.

⁹³⁹ Ibidem., estrofa 1035; pág. 190.

⁹⁴⁰ CHAUCER 2001, pág. 139. Véase también CHAUCER 2010, pág. 83 ("Above it she wore a white shirt with its collar embroidered back and front; the collar itself was of black silk, very alluring.").

Afortunadamente existen en nuestro país varias piezas arqueológicas bien conservadas que nos han permitido analizar con detalle cómo era la camisa en su conjunto. Una de ellas es la prenda que la Infanta María, hija de Fernando III, vestía cuando fue enterrada (ca. 1235), en el Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León, (fig. I-12). La prenda, realizada en *algodón*, está confeccionada con dos piezas: espalda y delantero, que se amplían en la parte inferior gracias a las dos nesgas, unidas a los costados por medio de punto de cruceta en color rojo; las mangas, de mayor amplitud en la zona de la sisa, van estrechándose hasta ceñirse en la muñeca⁹⁴¹; dicho ensanchamiento en la zona axilar para facilitar el movimiento de los brazos se consigue mediante dos piezas romboidales añadidas en su parte interior. Martínez Malo⁹⁴² señala que en dichas mangas hay unos pequeños agujeros que no son de insectos sino de perforaciones realizadas en la tela para el prendido de algún objeto decorativo, que habría sido sustraído en alguno de los sucesivos expolios ocurridos en el Panteón.



Fig. I-12. Camisa de la Infanta María. León, Colegiata de San Isidoro.

Muy similar a la anterior es la camisa que formaba parte del ajuar funerario de la infanta portuguesa doña Teresa Gil de Riba de Vizela (fallecida ca. 1310), hija del mayordomo mayor de don Alfonso III⁹⁴³, (fig. I-13). Dicha prenda, que se conserva en

⁹⁴¹ MARTÍNEZ y PASTRANA 2002, págs. 89-93.

⁹⁴² MARTÍNEZ MALO 2000, págs. 22-27.

⁹⁴³ Doña Teresa Gil, infanta portuguesa, amante de Sancho IV El Bravo, que pasó gran parte de su vida en Valladolid, fundó el Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora), lugar donde fue sepultada tras su muerte acaecida ca. 1307. Entre las piezas que componen el ajuar funerario se encuentra un brial que estudiaremos más adelante en este capítulo (fig. I-78), y un tocado (véase el Capítulo II, fig. II-38 b).

el Monasterio de Sancti Spiritus el Real, de Toro (Zamora), está realizada en tafetán de lino, es larga y con forma acampanada; cuerpo y falda van cortados en una sola pieza, a la que se han añadido dos grandes nesgas que, partiendo de las sisas de las mangas, cubren las dos zonas de los costados, consiguiéndose de este modo una mayor amplitud en la zona inferior; las mangas que son largas se rematan con un puño provisto de una pequeña abertura; el escote, de forma redonda presenta una abertura delantera hasta la altura del pecho⁹⁴⁴.



Fig. I-13. Camisa de Doña Teresa Gil. Toro (Zamora), monasterio de Sancti Spiritus el Real.

Dada la escasez de ejemplos de camisa femenina, tanto entre los restos arqueológicos, como en las fuentes iconográficas, parece oportuno aportar otros ejemplos masculinos, que pueden servirnos para apreciar la similitud entre las camisas empleadas por uno y otro sexo. Dichas prendas son las camisas vestidas por el arzobispo Ximénez de Rada en el momento de ser enterrado (antes de 1247), en la abadía cisterciense de Santa María de Huerta (Soria), (figs. I-14 e I-15). Ambas prendas, realizadas en lino, son semejantes en su hechura a la pieza perteneciente a la Infanta María, que hemos estudiado anteriormente, (fig. I-12), y a la del rey Luis IX de Francia, cuyo detalle veíamos más arriba (fig. I-9). La camisa mediana (fig. I-14), está formada por dieciocho piezas: delantero, espalda, mangas, cuatro quillas grandes, cuatro quillas pequeñas, cuatro piezas de sisa y dos piezas laterales; el escote va rematado con una

⁹⁴⁴ DESCALZO 2008, pág. 3.

especie de cordoncillo al que se ha añadido una pieza para darle mayor realce⁹⁴⁵, de forma similar a la camisa del rey San Luis de Francia, anteriormente mencionada, (fig. I-9).



Fig. I-14. Camisa mediana del Arzobispo Ximénez de Rada. Santa María de Huerta (Soria).

La camisa corta, (fig. I-15), que estaba en contacto directo con el cuerpo del difunto, está confeccionada con diez piezas: delantero, espalda, dos mangas, cuatro quillas y dos piezas de sisa, unidas por costuras cosidas con hilo fino, de forma similar al ejemplo anterior (fig. I-14); en la parte inferior de la abertura para introducir la cabeza, aparecen bordados dos pequeños ojetes cerrados⁹⁴⁶.



Fig. I-15. Camisa corta del Arzobispo Ximénez de Rada. Santa María de Huerta (Soria).

⁹⁴⁵ SANTOS y SUAREZ 1995, pág. 164-172; AGUILERA Y GAMBOA 1908, pág. 148-163; BANGO GARCÍA 2006, volumen I, pág. 259.

⁹⁴⁶ MARÍA BENAVENTE y MARTÍN ROA 1995, pág. 173; AGUILERA Y GAMBOA 1908, págs. 148-163; BANGO GARCÍA 2006, pág. 260.

Entre los ejemplos iconográficos, podemos ver una camisa masculina muy similar a las anteriormente estudiadas, en la Cantiga CXLVIII-3 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-16). Dicha miniatura nos permite observar cómo un caballero se prueba una camisa de la misma hechura, que en este caso es corta como suele ser habitual en las piezas destinadas a ser vestidas por hombres.

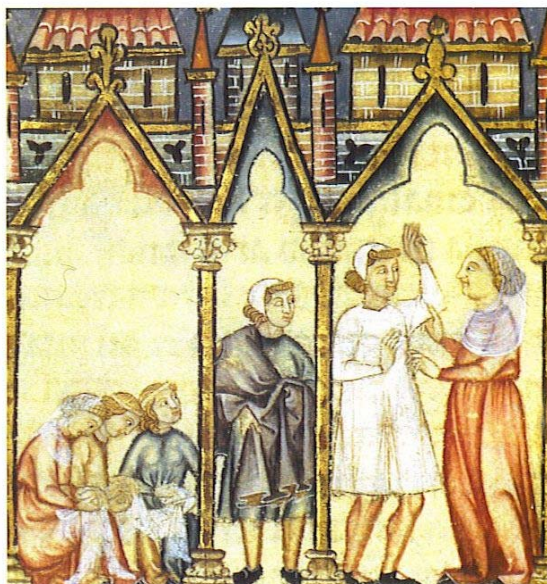


Fig. I-16. Camisa masculina. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1, Cantiga CXLVIII-3.

1.1.1.2. Materiales empleados en la confección de la camisa.

Son numerosos los documentos que mencionan el *ranzal*, considerado por todos los estudios y diccionarios consultados como una tela fina de lino⁹⁴⁷, una de cuyas características es la blancura. El ranzal aparece por primera vez en el *Cantar de Mío Cid*, ca. 1140, donde leemos:

*"Vistió camisa de rançal..."*⁹⁴⁸.

En el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII, se hace referencia a una prenda realizada con un tejido de gran finura que podría ser ranzal; así señala:

*"fazen las dueñas triscas en camisas delgadas"*⁹⁴⁹.

⁹⁴⁷ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 410. Véase también: CEJADOR 2005, pág. 333; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 164.

⁹⁴⁸ *Cantar de Mío Cid* 1999, verso 3087, pág. 380.

⁹⁴⁹ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 1952, página 467.

Fuera de España se hace asimismo mención de estas delicadas camisas, aunque sin especificar el tipo de tejido; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, escrito por Guillaume de Lorris entre 1225 y 1240, al describir las galas que lucía Alegría, señala:

*"y dejaba ver su dulce garganta,
la cual, a través de fina camisa,
mostraba una piel tersa y delicada"*⁹⁵⁰

La descripciones literarias anteriores coinciden con las fuentes iconográficas; así, de gran finura son las prendas que visten el rey y la reina, que van a ser bautizados, representados en el retablo dedicado a *San Bartolomé*, de finales del siglo XIV, obra procedente de Ulldemolins (Tarragona), conservado actualmente en el Museo Diocesano de Tarragona, (fig. I-17). En esta obra el artista se ha forzado por reflejar las camisas con que se cubren de un tejido tan fino y transparente que deja ver el cuerpo y los brazos.



Fig. I-17. Camisa fina y transparente, posiblemente de ranzal. *Retablo de San Bartolomé*. Museo Diocesano de Tarragona.

Las camisas estaban confeccionadas frecuentemente con tela de lino, también denominado línea, lini y lino⁹⁵¹, a las que Puiggarí denomina "*romanas*"⁹⁵². La primera

⁹⁵⁰ LORRIS y MEUN, 1988, versos 1172-1174, pág. 73. (Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 36: "...car le collet dégrafé découvrait sous la chemise la gorge blanche et délicate").

⁹⁵¹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 401; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 118.

documentación de lino aparece en el *Cartulario de San Millán de la Cogolla*⁹⁵³ en el año 864. El lino de mayor calidad procedía de Egipto, Chipre y Constantinopla. En Europa se fabricaron tejidos de gran finura en Alemania y norte de Francia. En España este tejido procedía de Molina de Aragón, Murcia, Cuenca y Puzol (Valencia)⁹⁵⁴. Durante la Edad Media existieron distintos tipos de tejidos de lino, estando documentados los: asedados, gordos, delgados, gruesos y bastos; así, en el *Fuero de Madrid* (1202), se señala:

*"El tejedor o tejedora tejerá veintidós canas de tejido de lino por cuarta; de lino asedado, dieciseis canas por cuarta... Y el que no trabajare conforme a este fuero pague dos maravedises a los fiadores."*⁹⁵⁵

En el *Fuero de Alcaraz* (1296) se dice que:

*"Dos mil cobdos de lino gordo fazen troxiello"*⁹⁵⁶.

En el *Fuero de Molina de Aragón* (2ª mitad s. XIII) se ordena que tejan:

*"lino delgado, XX varas por vn miscal"*⁹⁵⁷.

En el *Fuero de Alarcón* (último cuarto s. XIII) se señala:

*"II mil varas de panno de lino grueso fazen troxiello"*⁹⁵⁸.

Ya a mediados del siglo XV, en un arancel de precios y aduanas de Cuenca aparece:

*"...de texer la vara de los manteles de lino bastos, de çinco palmos en ancho, a quatro maravedís e medio"*⁹⁵⁹.

Son muy abundantes las referencias escritas sobre camisas confeccionadas con lino; así, lo vemos entre las donaciones de doña Sancha Jiménez, efectuadas al Monasterio de Santa María de Mave en el año 1206, entre las que se encuentran:

⁹⁵² PUIGGARÍ 1890, pág. 273.

⁹⁵³ SERRANO, *Cartulario de San Millán de la Cogolla* 1930, pág. 13.

⁹⁵⁴ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 401-402.

⁹⁵⁵ *Fuero de Madrid* 2002, ley LIX, págs. 65-66.

⁹⁵⁶ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 580.

⁹⁵⁷ SANCHO IZQUIERDO: *El Fuero de Molina de Aragón* 1916, pág. 132.

⁹⁵⁸ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 580.

⁹⁵⁹ IRADIEL 1974, pág. 300.

*"duas camisas de lino"*⁹⁶⁰.

Entre las piezas arqueológicas confeccionadas con lino, cabe destacar la que vestía Constanza I la Santa, hija de Alfonso VIII, (fallecida en 1243), en su sepulcro, en Santa María la Real de las Huelgas (Burgos)⁹⁶¹; así como la que perteneció a doña Teresa Gil de Riba de Vizela, (fig. I-13). De similares características son la del rey San Luis de Francia (fig. I-9) y los ejemplos masculinos que acabamos de analizar más arriba (figs. I-14 e I-15).

Según Covarrubias también se utilizaba el **cañamo**, material *"...de donde se hicieron las primeras camisas o cañamizas"*⁹⁶², antes de que se empleara el lino. No obstante dicha afirmación, no aparece ningún ejemplo documentado de camisa confeccionada con este tejido. Sí existen referencias a camisas confeccionadas con **lienzo**⁹⁶³, que era un tejido que podía elaborarse con **algodón**, cañamo o lino, como es el caso de la que vestía la que fuera hija de Alfonso VIII de Castilla y Leonor de Inglaterra, doña Leonor de Castilla, reina de Aragón (fallecida en 1244), en su enterramiento del monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos)⁹⁶⁴. Estas camisas de lienzo están igualmente documentadas en algunos inventarios aragoneses; así, entre los bienes que dejaba Martina Pérez del Postigo en 1402, se encuentra:

*"Huna camissa de lienço"*⁹⁶⁵.

La utilización del algodón para la confección de camisas en España era muy rara en la época y, a excepción de la prenda con la que fue enterrada la Infanta María, analizada más arriba, no se encuentran otros ejemplos. Según señala Martínez Malo⁹⁶⁶ la utilización del algodón en tejidos medievales es muy escasa por tratarse de una planta no autóctona, lo que hace suponer era un tejido de importación y por tanto muy caro, siendo empleado en prendas de importancia. En España fueron los musulmanes los que

⁹⁶⁰ Colección diplomática de San Salvador de Oña 1950, Vol. I, págs. 441-442.

⁹⁶¹ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 29.

⁹⁶² COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 192.

⁹⁶³ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 490 y ss; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 117.

⁹⁶⁴ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 24.

⁹⁶⁵ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 220.

⁹⁶⁶ MARTÍNEZ MALO 1999, págs. 328-336.

introdujeron el cultivo de la planta y la elaboración del algodón, existiendo ya manufacturas en Granada en el siglo IX, y en Barcelona a partir del siglo XIII⁹⁶⁷.

En la confección de camisas también se empleó el paño, que en la Edad Media era un tejido elaborado con lana⁹⁶⁸, a veces mezclado con pelo de camello o cabra, dando origen al *camelín* y el *camelot*. En un documento toledano de 1285 se hace referencia a las "*camisas de murciana*"⁹⁶⁹, confeccionadas con un tejido de paño castellano, que en los siglos XIII y XIV tomaba la denominación de origen. En el siglo XIII la industria lanera cobró enorme importancia en Ávila, Segovia, Zamora, Soria y Murcia, aunque su producción no fue suficiente ni en calidad ni en cantidad para cubrir las necesidades de una población cada vez más numerosa y la gran prosperidad de Castilla en esos momentos. En el siglo XIV se unieron los centros de Palencia⁹⁷⁰ y Córdoba y en la segunda mitad de dicha centuria se extendió la industria lanera por el resto del reino⁹⁷¹.

La *estopa* era una tela gruesa que se tejía y fabricaba con la hilaza de dicha planta⁹⁷². Con ella se confeccionaron camisas, aunque éstas eran consideradas de baja calidad; así, en 1365, entre los bienes heredados por Guillermo de Quinto, de su hermana Jaima Gallego, aparecen inventariadas:

*"Tres camisas de muller, de stopa"*⁹⁷³.

Además de los tejidos utilizados en la confección de la camisa señalados anteriormente, a lo largo de los siglos XIII y XIV, especialmente cuando las camisas se confeccionaban para vestir a damas de la realeza o la nobleza, se embellecían con adornos, como vimos en el caso de la camisa de la Infanta María, así como con bordados elaborados con gran cuidado y delicadeza, según se desprende de los textos; así, en *El Sueño*, obra de Bernat Metgé de ca. 1396-1399, leemos:

*"... deben tener también las alcandoras o camisas bordadas..."*⁹⁷⁴.

⁹⁶⁷ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 416.

⁹⁶⁸ Ibidem., págs. 137-138.

⁹⁶⁹ GONZÁLEZ PALENCIA 1930, volumen preliminar, documento 1175, pág. 153.

⁹⁷⁰ Sobre este tema véase GONZÁLEZ MÍNGUEZ 1992.

⁹⁷¹ Sobre la importancia de la industria lanera en Castilla véase la Introducción de este trabajo, apartado 3.2. Situación económica. Expansión y crisis.

⁹⁷² MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 444.

⁹⁷³ SERRANO Y SANZ 1915-1917, Tomo IV, pág. 344.

Dicha decoración las convertía en piezas de gran belleza y valor, siendo prendas muy costosas; así, en el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII, se corrobora este hecho al señalar:

“Allí fueron aduchos adobos de grant guisa:
bien valié tres mill marcos o demás la camisa,...”⁹⁷⁵

El aprecio por este tipo de camisas ricas se refleja perfectamente en el *Libro de Apolonio*, obra redactada a mediados del siglo XIII, donde se describe cómo la camisa era uno de los elementos del vestido de mayor riqueza, comparable a las prendas más nobles, como podía ser el manto; así dice:

“Estrangilo de Tarso y su sujer Dionisia,
criaron esta niña de muy alta guisa.
Diéronle muchos mantos, mucha piel gris y lisa,
Mucha buena garnacha, mucha buena camisa”⁹⁷⁶

Asimismo en el *Libro de Alexandre* se insiste en el mismo tema, al explicar cómo intentó Ulises descubrir a Aquiles que disfrazado se escondía en un convento. Para ello decidió regalar prendas muy deseadas por las damas, entre las que se encontraban algunas camisas, junto a escudos y ballestas, por ver qué elegía; así señala:

“Priso cintas e tocas, camisas e capatas,
espejos e sortijas, otras tales baratas;
en la buelta ballestas, e escudos e astas.
Diógelas en presente a las toquinegradas”⁹⁷⁷.

Otro texto que hace referencia a estas ricas camisas, en esta ocasión labradas con metales preciosos, es el *Poema de Mío Cid*, ca. 1140, donde se dice:

“Vistió camisa de rançal...
...con oro e con plata todas las presas son, ...”⁹⁷⁸

⁹⁷⁴ METGE 2006, Libro III, pág. 90.

⁹⁷⁵ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 90, pág. 153.

⁹⁷⁶ *Libro de Apolonio* 1969, estrofa 349, pág. 91.

⁹⁷⁷ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 414, pág. 218.

⁹⁷⁸ *Cantar de Mío Cid* 1999, verso 3088, pág. 380.

En una Carta Matrimonial del año 1285 se hace asimismo referencia a este tipo de camisa trabajada con metales preciosos:

*"Una camisa estrecha bordada con hilo de oro.... 60 mizcales"*⁹⁷⁹.

Dentro de este tipo de prendas ricas se encuentra la denominada camisa ***margomada***, conocida a partir del siglo XIII. Este tipo de adorno de procedencia árabe, se realizaba a base de bordados con sedas o lanas de diferentes colores e incluso con hilos de oro y plata. El término, que desaparecerá en el siglo XV, será sustituido por el italianismo "ricamare", actual "recamar"⁹⁸⁰. La existencia de la camisa margomada queda constatada por abundantes textos de carácter legal; así, por ejemplo, en octubre de 1252, en las primeras Cortes convocadas en Sevilla por Alfonso X tras la muerte de su padre, y una vez restablecida la paz tras llegar las huestes castellanas a orillas del Betis, el monarca trataba de fijar unas bases entre sus súbditos controlando los precios y la utilización de distintas prendas del vestido y el calzado, y, entre otras cosas, prohibía a todas las mujeres margomar:

*"camisa con oro nin plata nin con **sirgo** ..."*⁹⁸¹.

En 27 de febrero de 1256, ocho años después de la conquista de Sevilla, Don Alfonso X reiteraba la prohibición anterior en otro Ordenamiento expedido en dicha ciudad por el que, entre otras cosas, mandaba:

*"Otrosi, mando que ninguna muger... nin margome camisa con oro, nin margome pannos nengunos..."*⁹⁸².

El señalado Ordenamiento no parece que tuviera demasiado éxito, dada la abundancia de representaciones de este tipo de prenda en la iconografía de la época.

También los textos literarios hacen referencia a este tipo de camisa; así, en la Cantiga CXVII del Códice Rico, ca. 1275, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1), leemos:

⁹⁷⁹ GONZÁLEZ PALENCIA 1930, volumen preliminar, XVIII, documento 1.175.

⁹⁸⁰ VARELA 2001, págs. 278-279.

⁹⁸¹ BALLESTEROS 1911, tomo III, memoria 3ª, pág. 126.

⁹⁸² SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 89.

“Como huna moller alfayata prometeu que nen talles nen coses no dia de sabado.

*Como o demo lli fez britar sa promenssa e fazer camisas margomadas”.*⁹⁸³

La iconografía corrobora igualmente la existencia de este tipo de camisa; así, en la ilustración del texto de la mencionada Cantiga CXVII-2 del Códice Rico escurialense, aparece una alfayata bordando una de estas camisas margomadas, (fig. I-18).



Fig. I-18. Mujer alfayata bordando una camisa. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CXVII-2.

No se encuentran entre las piezas arqueológicas que se conservan ninguna camisa margomada. No obstante, sí contamos con los restos de un cojín de la misma época, hallado en los féretros reales del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), que estaba decorado con margomaduras muy similares a las que aparecen en la camisa que borda la alfayata en el ejemplo anterior, (fig. I-19)⁹⁸⁴.

⁹⁸³ ALFONSO X, *Cantigas* 1979, Cantiga CXVII, volumen complementario, pág. 193.

⁹⁸⁴ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 21, lámina CXXXI.

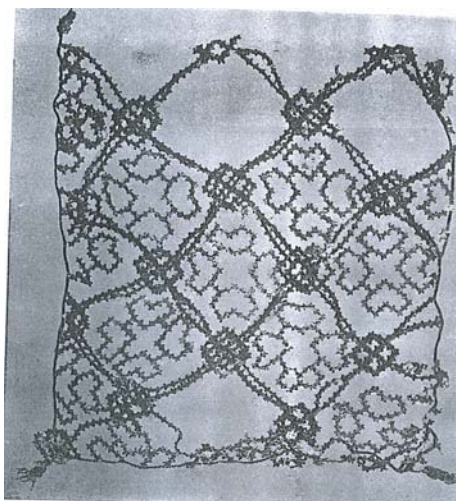


Fig. I-19. Restos de un cojín. Museo Textil del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

Podemos ver reflejadas prendas que guardan una gran similitud con los ejemplos anteriores en las Cantigas CLXXXVIII-1, CLXXXVI-1,2 y CLXXIII-2,3,4, del Códice Rico escurialense, ca. 1275, (Ms. T-I-1). Lo vemos asimismo en los folios 8 r (fig. I-20) y 60 r (fig. I-21), del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado igualmente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), donde las dos damas representadas en las miniaturas, dejan ver bajo los vestidos, sus camisas adornadas con margomaduras.



Fig. I-20. Mujer mostrando las mangas de una camisa margomada. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 8 r.

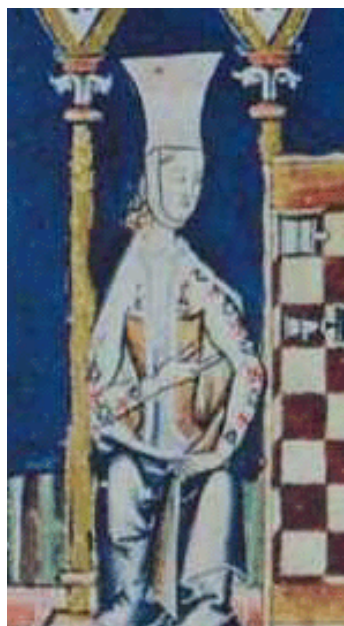


Fig. I-21. Mujer mostrando las mangas de una camisa margomada. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 60 r.

Es interesante mencionar que durante la Edad Media, en que las supersticiones formaban parte de la vida, se creía que algunas camisas, al igual que ocurría con otras prendas de indumentaria, estaban realizadas con materiales que guardaban en sí mismas ciertos poderes mágicos y protectores; así, el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII, hace referencia a este asunto al señalar:

<i>“Fizieron la camisa</i>	<i>dos fadas so la mar</i>
<i>dieronle dos bondades</i>	<i>nos pudies’ enbebdar</i>
<i>e nunca lo podiesse</i>	<i>luxuria retentar.”</i> ⁹⁸⁵

Asimismo en la Cantiga CXLVIII del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, se trata la invulnerabilidad de las telas tocadas por la camisa de la Virgen venerada entre las reliquias del Santuario de Chartres (Carnotum camisa), las cuales tenían el poder de hacer que quienes vistiesen prendas confeccionadas con ellas no pudieran ser heridos por sus adversarios. La creencia, que según señala José Filgueira Valverde⁹⁸⁶, tiene antecedentes germánicos en las "camisas de socorro", estuvo muy extendida en toda Europa, existiendo numerosas versiones. En España la narración fue recogida por Gil de Zamora, en el prólogo del *Liber Mariae*, ca. 1278, mientras que en

⁹⁸⁵ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 100, pág. 155.

⁹⁸⁶ ALFONSO X, *Cantigas* 1979, volumen complementario, pág. 222.

Portugal, Theophilo Braga escribió una tradición similar. En dicha Cantiga se recoge con gran exactitud la creencia enormemente popular del siguiente modo:

"En Chartres hay un arca, que muchos van a ver, donde se guarda una camisa de lino que fue de Ella, y cada uno lleva su tela y va a ponerla sobre aquella camisa que está envuelta en cendales.

Y después hacen camisas, cada uno de su talla, y en las lides las traen para que Dios los libre del daño de sus enemigos; aunque esto han de hacerlo sin engaño, que si no, ya no les valdría nada.

Por lo cual, un caballero traía vestida una de éstas, porque tenía muchos enemigos, pero en la Virgen Santa confiaba y creía y no hacía hechos malos ni injustos.

Un día cabalgaba cerca de un jaral, con su camisa vestida, que al armarse no la había olvidado; entonces sus enemigos le salieron al encuentro y le dieron muy grandes y mortales golpes.

*Y cada uno de los que lo atacaban le daba tal golpe que le atravesaba el cuerpo con la lanza; pero le guardó la Virgen que no le llegaba ni un solo golpe al cuerpo, ni le dejaban señales."*⁹⁸⁷

1.1.1.3. Color de la camisa.

En Europa las camisas se confeccionaron de distintos colores; así, por ejemplo en Francia estuvieron muy de moda, a lo largo del siglo XIII, las de color amarillento, para lo cual incluso se teñían utilizando el azafrán⁹⁸⁸. Por otra parte, Viollet-le-Duc afirma que durante las ceremonias que precedían el armamento de un caballero éste se cubría al levantarse de la cama con "*una camisa de lino blanca*"⁹⁸⁹. Blanca es asimismo la pieza arqueológica que perteneció al rey San Luis de Francia, estudiada más arriba, (fig. I-9).

En Castilla, según se desprende de ciertos textos, la camisa solía ser blanca; así, en la *Vida de Santa Oria*, de mediados del siglo XIII, Gonzalo de Berceo cuenta:

*Vido venir tres vírgenes todas de una guisa,
Todas venían vestidas de una blanca frisa,*

⁹⁸⁷ Alfonso X, *Cantigas* 1979, Cantiga CXLVIII.

⁹⁸⁸ QUICHERAT 1877, pág. 182.

⁹⁸⁹ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 69.

Nunca tan blanca vido nin toca nin camisa
*Nunca tal cosa ovo nin Genüa nin Pisa.*⁹⁹⁰

El *Cantar de Mío Cid*, ca. 1140, hace alusión a lo mismo al señalar:

"... Vistió camisa de rançal tan blanca como el sol, ..." ⁹⁹¹.

En el *Libro de Apolonio*, de mediados del siglo XIII, también se menciona la blancura de la camisa a la que se compara con el color blanco del mármol de un monumento:

*"Cosa endiablada, la burguesa Dionisa,
 ministra del pecado, hizo gran injusticia:
 hizo un monumento muy rico y muy aprisa,
 de un mármol tan blanco como una camisa"*⁹⁹²

1.1.2. La Braga. (Francia e Inglaterra: "braies").

La *braga* empleada por el sexo masculino está ampliamente documentada, existiendo asimismo abundantes ejemplos iconográficos, en los que aparece representada; uno de ellos en la Cantiga XXII-2, del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-22), así como en el fol. 65 v del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, también conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), (fig. I-23).



Fig. I-22. Braga masculina. *Cantigas de Santa María*.
 Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga XXII-2.

⁹⁹⁰ BERCEO 1992 a, estrofa CXXI, pág. 105.

⁹⁹¹ *Cantar de Mío Cid* 1999, verso 3087, pág. 380.

⁹⁹² *Libro de Apolonio* 1969, estrofa 445, pág. 105.



Fig. I-23. Hombre vistiendo braga. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 65 v.

Al contrario que ocurre con las prendas masculinas, son prácticamente inexistentes las referencias escritas o iconográficas sobre la braga femenina. Una de las menciones a este tipo de prenda empleada por mujeres aparece en la *General Estoria*, fechada a partir de 1272, donde se explica cómo la reina Semiramis, esposa del rey Nino, al que acompañaba en sus batallas, buscó la manera de cubrir sus partes íntimas cuando cabalgaba, antes que lo hiciera ningún hombre, explicándolo del modo siguiente:

*"E quando caualgaua, por encobrir ensi las cosas dond ella aurie uerguença, si paresciesse al caualgar, ouo a buscar manera poro las encobriesse, por que quando caualgasse que sele non estoruasse por esta razon delo fazer ligera mientre; e assaco por ende la manera delos pannos menores ella ante que otro omne ninguno; e por que uio que eran apostura e muy buena cosa, fizo los dalli adelante fazer e traer a los uarones e alas mugeres, tan bien alos unos como alos otros, ca tenie que tenie que tan bien era uerguença lo delos unos como lo delos otros quando se descubrie delas otras ropas e parescie."*⁹⁹³.

Otra referencia literaria en relación con este tema se encuentra en el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII; no obstante, al referirse a las amazonas, deja bien clara su semejanza con el sexo masculino; así dice:

⁹⁹³ BRANCAFORTE 1999, Alfonso X: *General Estoria*, Parte I, Libro IV, XXVI, pág.120.

<i>“Fasta la media pierna</i>	<i>les da la vestidura,</i>
<i>non caeríe en tierra</i>	<i>por palmo de mesura;</i>
<i>calçan bragas muy prietas</i>	<i>con firme ligadura,</i>
<i>semejan bien varones</i>	<i>en toda su fechura.”</i> ⁹⁹⁴

Viollet-le-Duc⁹⁹⁵ por su parte afirma rotundamente que la mujer utilizaba en ocasiones la braga, y añade que esta prenda, en el siglo XIII era larga hasta el tobillo, similar a la "*braca*", que era un calzón ancho y largo, propio de los habitantes de la Galia durante la dominación romana. Puiggari⁹⁹⁶ por su parte señala que existían los llamados "*paños menores*", es decir bragas y calzoncillos, que se ceñían por medio de un braguero, pero sin especificar si eran utilizados por las mujeres.

1.1.2.1. Corte de la braga.

Si nos atenemos a todo lo reseñado anteriormente, podríamos incluir, dentro de este tipo de prenda interior empleada por las mujeres, una interesantísima pieza arqueológica, vestida por la Infanta Doña María (fallecida en 1235) en su enterramiento en la Colegiata de San Isidoro de León, (fig. I-24)⁹⁹⁷, la cual ha sido catalogada como "*calza*"⁹⁹⁸, en mi opinión erróneamente, ya que los pies no quedan cubiertos por la prenda. La misma cubría las piernas y el cuerpo hasta la cintura, donde se ajustaba por medio de una cinta que pasaba a través de unos ojales. La hechura de esta prenda es muy sencilla, yendo la espalda y el delantero cortados en una sola pieza; la misma, al no llevar división central forma el tiro por medio de un corte semicircular en dicha zona para permitir el movimiento de las piernas.

⁹⁹⁴ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 1870, pág. 454.

⁹⁹⁵ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 30.

⁹⁹⁶ PUIGGARÍ 1890, pág. 81.

⁹⁹⁷ Esta pieza forma parte del ajuar funerario de la Infanta Doña María, hija menor de Fernando III, junto a una camisa reseñada en las notas 20 y 21.

⁹⁹⁸ MARTÍNEZ MALO 1999, pág. 328; MARTÍNEZ MALO 2000, págs. 22-27; MARTÍNEZ y PASTRANA 2002, pág. 89-93.



Fig. I-24. Braga de la Infanta María. León, Colegiata de San Isidoro.

1.1.2.2. Materiales empleados en la confección de la braga.

Según se desprende de los documentos y piezas arqueológicas que se conservan, el material empleado para la confección de este tipo de prenda fue fundamentalmente el lino. En los inventarios de Aragón aparecen reseñadas prendas interiores confeccionadas con este tejido; así, en 1362, entre algunos de los bienes de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza, constan:

*"un par de panyos menores, de lino" y "tres panyos menores de lino"*⁹⁹⁹.

También en 1389, entre los bienes dejados por el zaragozano Ramón Serrano, vemos inventariado:

*"Hun par de panyos menores de lino"*¹⁰⁰⁰.

Entre las piezas arqueológicas, la braga que perteneció a la Infanta María, estudiada más arriba, (fig. I-24), estaba también confeccionada con este material.

1.1.3. Las calzas. (Francia: "chausses"; Inglaterra: "Hose")

Las calzas fueron empleadas por ambos sexos, y aunque las prendas femeninas reflejadas en las fuentes iconográficas son muy escasas podemos pensar que tanto las

⁹⁹⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, págs. 91, 89.

¹⁰⁰⁰ Ibidem, tomo IV, pág. 517.

destinadas a la mujer como las masculinas eran muy similares, según se desprende de ciertos documentos; así, en el Ordenamiento de los Menestrales se ordena:

*“... a los Alfayates denles... por las calzas del ome forradas, ocho dineros, e sin forraduras, seys dineros: é por las calzas de muger, cinco dineros.”*¹⁰⁰¹.

Tal vez la diferencia de precios se deba a que las calzas femeninas eran más cortas que las utilizadas por los hombres. De lo anterior se desprende asimismo que este tipo de prenda podía ir forrada o no.

1.1.3.1. Corte de las calzas.

Las calzas podían ser de dos tipos:

a.) Las calzas pertenecientes al primer tipo estaba formada por dos partes independientes que cubrían pies y piernas por completo, siendo una prenda exclusivamente masculina. En la abadía cisterciense de Santa María de Huerta (Soria), se conserva el ajuar funerario que perteneció al arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada (fallecido antes de 1247), entre cuyas prendas se encuentran unas calzas, (fig. I-25). Las mismas están confeccionadas a base de varios trozos de tela, de formas irregulares, unidos con costuras; el trozo de mayor tamaño cubría parte del muslo, la pierna y el talón; en la zona superior de la prenda se aprecian unos orificios reforzados por el revés con finas tiras de pergamino que forman ojales, a través de los cuales se pasaban los cordones que las sujetaban al cinturón¹⁰⁰².



Fig. I-25. Calzas de don Rodrigo Ximénez de Rada. Abadía de Santa María de Huerta (Soria).

¹⁰⁰¹ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 13; CARLÉ 1951, pág. 319.

¹⁰⁰² AGUILERA Y GAMBOA 1908, págs. 148-163; BANGO GARCÍA 2006, volumen I, pág. 251; CATÁLOGO exposición 2005 b, págs. 197-198.

Este tipo de prenda podía utilizarse con calzado que cubría y protegía el pie, como se refleja frecuentemente en distintas fuentes iconográficas. Un ejemplo, en la Cantiga XLIX-1 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-25 b)



Fig. I-25 b. Hombres con calzas cubiertas con zapatos. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga XLIX-1.

En la iconografía aparecen reflejadas con frecuencia las calzas sin ningún tipo de zapato o bota, ya que éstas podían ir provistas de una ligera suela, para ser utilizadas en interiores. En el fol. 68 r. del manuscrito *Les Très Belles Heures de Notre Dame du Duc Jean de Berry*, ca. 1380-1412, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. nouv. acq. lat. 3993), se representa el "Milagro de las Bodas de Caná", donde aparecen unos caballeros arrodillados, que nos muestran con toda claridad la base de sus calzas (fig. I-26).



Fig. I-26. Calzas con suelas. *Les Très Belles Heures de Notre Dame du Duc Jean de Berry*. Bodas de Caná. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 3093, fol. 68 r.

b). El segundo tipo de calza, utilizada por ambos sexos, era más corta que la señalada anteriormente, cubriendo los pies y las piernas hasta la altura de la rodilla. En el *Setenario* de Alfonso X el Sabio, ca. 1270, se hace referencia a este tipo de prenda al

recomendar a los "*mayores ssaçerdotes*" de la Santa Iglesia la utilización de calzas, de las que dice "*deuen llegar ffasta la rrodiella e atarsse allí en derredor della*"¹⁰⁰³.

En la iconografía vemos aparecer con mucha frecuencia este tipo de prenda vestida generalmente por hombres humildes. Por el contrario las imágenes de mujeres mostrando las calzas son muy escasas, debido a sus largas vestimentas que pudorosamente debían cubrir incluso los pies. Uno de los raros ejemplos aparece en una escena de alumbramiento, reflejada en el fol. 9 v. de la *Haggadá de Sarajevo*, manuscrito realizado en Aragón entre los años 1350 y 1360, conservado en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina, (fig. I-27), gracias a la cual podemos observar que la mujer que está dando a luz a gemelos, calza este tipo de prenda hasta la rodilla.



Fig. I-27. Calzas cortas femeninas. *Haggadá de Sarajevo*, fol. 9 v. Sarajevo, Museo Nacional de Bosnia.

En cuanto a la forma de sujetar estas calzas cortas a la pierna, tanto hombres como mujeres las sujetaban por debajo de la rodilla con ataduras o ligas, según recomendaba el *Setenario* a los prelados, más arriba referenciado. La utilización de ligas queda asimismo constatada por las obras literarias; así, en *El Sueño*, ca. 1396-1399, su autor, Bernat Metgé, señala cómo era costumbre:

*"adornarse las piernas con cascabeles, campanillas y ligas"*¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰³ ALFONSO X, *Setenario* 1984, Ley CVII: De las vestimentas que sson establecidas en Ssanta Eglesia para los mayores ssaçerdotes, pág. 254.

¹⁰⁰⁴ METGE 2006, libro IV, pág. 129-130.

Puiggarí hace referencia a la utilización de “ligas, jarreteras o *cenojiles*”¹⁰⁰⁵, para sujetar las calzas. Su utilización fue tan popular que incluso llegó a estar en relación con la fundación de la Orden inglesa de la Jarretera, fundada por Eduardo III en 1345¹⁰⁰⁶. Viollet-le-Duc¹⁰⁰⁷ coincide con Puiggarí al señalar que durante el siglo XIV las damas utilizaban ligas o jarreteras, de las que dice eran de seda bordada; las mismas se ajustaban sobre la calza por debajo de la rodilla, anudándose finalmente por encima de la misma, como se aprecia en el dibujo según dicho autor (fig. I-28).



Fig. I-28. Calza sujeta con ligas o jarreteras. (Dibujo según Viollet-le-Duc).

Son de gran interés las piezas arqueológicas que se conservan, que forman parte del ajuar funerario de doña Teresa Gil, a la que se hizo referencia más arriba. Al abrir el sepulcro de dicha dama se encontraron las ligas, de *tafetán* simple, con lazadas, colocadas a mitad de los muslos para sujetar, sin duda las calzas desaparecidas del ajuar¹⁰⁰⁸, lo cual viene a corroborar lo señalado anteriormente.

En el Museum of London se conserva asimismo, una prenda con las mismas características apuntadas anteriormente. Hallada en excavaciones en Londres, se ha datado a finales del siglo XIV¹⁰⁰⁹, (fig. I-28 b).

¹⁰⁰⁵ PUIGGARÍ 1890, pág. 274.

¹⁰⁰⁶ Sobre este tema véase NICOLAS, N.H.: "Observations on the Institution of the Order of the Garter", en *Archaeologia*, nº 31, 1846, págs. 1-163.

¹⁰⁰⁷ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 186.

¹⁰⁰⁸ BORREGO 2008, pág. 9.

¹⁰⁰⁹ CROWFOOT, PRITCHARD, STANILAND 1996, págs. 142-144, y fig. 113.



Fig. I-28 b. Liga o jarretera. Londres, Museum of London.

1.1.3.2. Materiales empleados en la confección de las calzas.

Para la confección de las calzas se utilizaron generalmente distintos tipos de paños, término éste que hasta el siglo XVIII significó tejido de lana exclusivamente¹⁰¹⁰. Dicho material tuvo multitud de procedencias y calidades, los más apreciados eran los importados de los grandes centros textiles europeos, entre los que cabe destacar a los procedentes de Flandes, que llegaban a Castilla a través de los puertos del Cantábrico¹⁰¹¹. Hay que señalar igualmente los paños ingleses, generalmente de poca calidad en el siglo XIII, pero que adquirieron una mayor importancia en la segunda mitad del siglo XIV, al elaborarse tejidos de una gran finura¹⁰¹². De forma similar a lo que hiciera Pedro I en el Ordenamiento de Menestrales, en las Cortes de Toro de 1369, Enrique II, entre otras cosas, fijaba los jornales de los artesanos en relación a su trabajo y los diferentes materiales empleados para llevarlo a cabo, de donde ha sido posible extraer datos de gran interés. En dicho Ordenamiento, al referirse a los paños se hace una distinción entre los denominados ingleses mayores y los menores, al señalar:

*"Otrosí tenemos por bien que los pannos que valan las quantías que aquí dirá: la vara de los... e por la del yngles de las mayores a quarenta mr.; e la de los ingleses menores a ueynte mr."*¹⁰¹³

¹⁰¹⁰ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 136 y ss. Véase también COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 576 v.

¹⁰¹¹ DIAGO HERNANDO 2001, págs. 11-19.

¹⁰¹² MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 167.

¹⁰¹³ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Toro de 1369, pág. 16.

A partir de dicha fecha estos tejidos procedentes de Inglaterra comienzan a conocerse con el nombre exacto de su lugar de procedencia, como ocurría con los paños castellanos, siendo los más importantes los confeccionados en Londres; así, entre los bienes dejados por Bartolomé de Monzón, en enero de 1386, constan:

*"unas calças de Londres, vermellas"*¹⁰¹⁴.

Existen también documentos donde se hace mención de calzas realizadas con *blanqueta*, tejido igualmente de lana, que podía ser importado o elaborado en nuestro país, como es el caso del procedente de Ávila, Navarra, Molina de Aragón o Murcia¹⁰¹⁵. No hay constancia de las distintas calidades de este tipo de tejido, aunque dado que su utilización está documentada tanto para reyes como para clases más humildes, podemos deducir que la blanqueta podía ser más o menos rica; así, en las cuentas del rey Sancho IV de Castilla, correspondientes al año 1294, se señala:

*"para dos pares de Calzas paral Rey, fecha XXIX de Setiembre, blanqueta III varas"*¹⁰¹⁶

Por otra parte, en la partición de bienes muebles entre Pascuala Xufe y Martín Xufe, llevada a cabo en el año 1369, vemos aparecer igualmente:

*"Hun par de calças de blanqueta"*¹⁰¹⁷

Tejido de lana era asimismo el *pres* o *presset*, con el que se confeccionaron calzas, entre otras prendas. Este tejido, como veíamos en el caso anterior, podía ser de distintas calidades, como se desprende de ciertos documentos. Entre los tejidos más costosos debía de encontrarse el *presset vermell*, dado que aparece mencionado en numerosas ocasiones en los libros de cuentas de Jaime II, donde se relacionan distintos gastos de la casa real; así, lo vemos en las cuentas de dicho monarca, que su tesorero inventarió entre los años 1302 y 1303:

*"Per unes calces de presset vermell, 20 s."*¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 354.

¹⁰¹⁵ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 40.

¹⁰¹⁶ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. CVIII.

¹⁰¹⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 709.

¹⁰¹⁸ CASTRO 1921-1923, Tomo X, pág. 124.

Este tejido fue importado de distintos lugares de Francia, como Ypres, Douai y Perpiñán¹⁰¹⁹. En 1313 Pedro March, tesorero del mencionado monarca Jaime II rinde cuentas de los gastos, que en parte corresponden a la boda de la infanta Isabel de Aragón y donde se señala:

*"... I palm de presset vermell d'Ypre, e V canes e VII palms de presset vermell de Duay, e ... e V canes menys quarta de drap vermell de Perpinya..."*¹⁰²⁰

Una variante del mencionado tejido, que tenía como característica su color azul oscuro con un matiz rojizo¹⁰²¹, debió de ser de menor valor ya que, como veremos posteriormente, le fue recomendado a ciertos miembros de la sociedad.

A finales del siglo XIII vemos aparecer en el *Fuero de Usagre*: "*Calzas de burel IIII dinneros*"¹⁰²². El burel o buriel, elaborado en Ávila, Molina de Aragón, Zaragoza, Murcia y la Mancha¹⁰²³, era un paño pardo del color natural de la lana, por lo que fue apropiado para lutos o hábitos de las órdenes mendicantes. Por otra parte, su baja calidad lo hacía adecuado para ser empleado por gente humilde.

Se utilizaron asimismo las calzas de *camelín* o *gamellín*, según vemos inventariado en el año 1397, entre los bienes dejados por Juan de Blas: "*Unas calças de gamellín*"¹⁰²⁴. El camelín fue un tejido originario de Oriente, hecho de pelo de camello, de ahí su nombre¹⁰²⁵. En el siglo XIII comienza a utilizarse en Francia el pelo de cabra para la elaboración de este tejido, dada la escasez de camellos en sus lugares de origen y la no existencia de los mismos en Europa. En la península ibérica no se elaboró este tipo de tejido, siendo importado de Lille, Gante, Ypres y, del lugar sin identificar: "*Dovarada*"¹⁰²⁶.

¹⁰¹⁹ Ibidem., pág. 122.

¹⁰²⁰ Biblioteca capitular de la Seo de Zaragoza, Z., BC., Armario 18, núm. 83, núm. de registro 3750, EN: *Fuentes de Zurita* 1974, pág. 326.

¹⁰²¹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 211.

¹⁰²² UREÑA Y SMENJAUD: *Fuero de Usagre* 1907, pág. 143; MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 61.

¹⁰²³ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 57-61.

¹⁰²⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 218.

¹⁰²⁵ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 427 y ss.; CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 328-329; GUAL CAMARENA 1976, págs. 247-248, DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 53

¹⁰²⁶ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 328; MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 431; NAVARRO ESPINACH 2005, pág. 101.

En la documentación de la época aparecen asimismo reseñadas calzas realizadas con *escarlata*, tejido de lana de calidad extraordinaria, que podía ser de diferentes colores, incluso viadas y listadas, como se desprende de un libro de cuentas, en cuya entrada correspondiente al día 7 de octubre de 1302 aparecen:

*"tres pares de calses, les dos d'escarlata vermella, por 50 sueldos"*¹⁰²⁷.

No obstante, Covarrubias, a principios del siglo XVII, define el término escarlata como *"la color subida y fina del carmesí, o grana fina"*¹⁰²⁸, de donde puede deducirse que ya en estos momentos, el término escarlata dejó de designar un tipo de tejido para significar sólo el color rojo¹⁰²⁹.

Este tipo de tejido era generalmente empleado por reyes, nobles y dignidades eclesiásticas, como se desprende de lo sancionado en las Cortes de Valladolid de 1258, en las que el rey Alfonso X prohibía el uso de calzas realizadas con escarlata a ciertos personajes de la Corte, al señalar:

*"Et manda el Rey que los sus escriuanos nin ballesteros nin falconeros nin los porteros nin ningunos delos ommes de su casa nin de la Reyna que non trayan... calzas descarlata..."*¹⁰³⁰.

Más adelante en el mismo documento se prohíbe asimismo el uso de *"calzas descarlata"* a los escuderos¹⁰³¹. En 1294, en las cuentas de Sancho IV aparece:

*"Para calças, una vara menos quarta d'Escarlata"*¹⁰³².

En 1303, en la *Colección Diplomática de Memorias de Fernando IV*, vemos reseñados: *"manto saya y calzas de escarlata y manto con penna vera"* por valor de 1500 maravedís¹⁰³³.

¹⁰²⁷ GONZÁLEZ HURTEBISE 1911, pág. 113.

¹⁰²⁸ COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 363 v.

¹⁰²⁹ GUAL CAMARENA 1973, pág. 302; y MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 78-79.

¹⁰³⁰ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6

¹⁰³¹ *Ibidem*, pág. 10.

¹⁰³² GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. LXXVII.

¹⁰³³ CARLE, M^a del Carmen: "El precio de la vida en Castilla del rey Sabio al Emplazado", en: *Cuadernos de Historia de España*, XV, 1951, pág. 153.

Se confeccionaron asimismo calzas de lino y seda, según se indica en la ley CVII del *Setenario*, ca. 1270, donde se ordena a los "*mayores ssaçerdotes... calçar calças de lino o de sseda...*"¹⁰³⁴. La seda, materia prima por excelencia en la elaboración de tejidos artísticos, debido a su suavidad, finura y brillo, es el filamento segregado por el gusano "*Bombyx mori*" o "*dud al-qazz*"¹⁰³⁵. Sem Tob de Carrión hace referencia a dicho tema en sus *Proverbios morales*, ca.1350-1360, al señalar:

"... e del gusano se faz la seda fina, ..."1036.

El origen de la seda se sitúa tres mil años antes de Cristo en China. Según señala Partearroyo Lacaba¹⁰³⁷, en Occidente se introdujo a través de la ruta de la seda continental, desde Asia central por la meseta del Irán, Mesopotamia y la zona del Éufrates, Alepo y Antioquía. La ruta marítima se hacía desde China, por el océano Índico y el mar Rojo hasta Alejandría. Posteriormente pasaría a cultivarse en Grecia, Turquía y Florencia¹⁰³⁸. Su cultivo y elaboración tuvo gran importancia en la península ibérica¹⁰³⁹, siendo grupos sirios, en la segunda mitad del siglo VIII, quienes la introdujeron en al-Ándalus, cuya fabricación fue muy importante en el siglo XIII, destacando por su gran belleza y calidad; así, Ibn Sa'id (1210-1248), nos cuenta que:

"Almería, Murcia y Málaga eran especialmente famosas por sus sedas con temas figurados en oro, tan bellamente trabajadas que era causa de admiración entre las gentes del Este cuando veían una de esas piezas..."1040.

Dentro de Andalucía, Jaén basó su economía en la industria de la seda; así, en los aranceles de la lezda y hospedaje de la ciudad y término de Valencia (ca. 1271), se tasa la "*Libra de seda prima de Iaent, III obolos*"¹⁰⁴¹. La producción de Jaén pasaría a

¹⁰³⁴ ALFONSO X, *Setenario* 1984, Ley CVII, pág. 254.

¹⁰³⁵ PARTEARROYO 2007, pág. 372.

¹⁰³⁶ SEM TOB 1998, estrofa, pág. 135.

¹⁰³⁷ PARTEARROYO 2005, págs. 37-74.

¹⁰³⁸ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 337.

¹⁰³⁹ España fue una de las principales abastecedoras de seda a Inglaterra, que carecía de una industria sedera propia. (STANILAND, K.: "Clothing and Textiles at the Court of Edward III 1342-1352", (bound with 2 other papers reprinted from: *Collectanea Londiniensia: studies in London archaeology and history presented to Ralph Merrifield*, as London & Middlesex Arch. Soc. Special Paper, 2, 1978), págs. 231-232; WALTON, Penelope: "Textiles", en: BLAIR, John y RAMSEY Nigel (eds.): *English Medieval Industries*. Londres, The Hambledon Press, 1991, pág. 344.

¹⁰⁴⁰ PARTEARROYO 1994, pág. 355.

¹⁰⁴¹ Archivo de la Catedral de Valencia, Códice núm. 146, fols. 67 r-a-68 v-a. EN: GUAL CAMARENA 1976, pág. 113-118.

los grandes centros textiles de Córdoba, Málaga, Sevilla y Almería¹⁰⁴². En relación a la fama sedera de esta última ciudad contamos con una carta fechada en 1110, por la que se le hace un encargo desde España a un comerciante de Fustat y en la que leemos:

*"Escribo estas lineas ... para informarte que los Kohen al-Fasi me han enviado desde Fez un lingote de oro para ti ... Me pedía que vendiera el oro en almería y que comprara seda con las ganancias, pero yo no lo consideré adecuado y decidí no tocar el oro..."*¹⁰⁴³.

1.1.3.3. Color de las calzas.

Ente las calzas más de moda, según se desprende tanto de las fuentes escritas como iconográficas, cabe destacar las rojas, vermellas o bermejas; así, entre los bienes dejados por Bartolomé de Monzón en enero de 1386 aparecen:

*"Unas calças de ... vermellas"*¹⁰⁴⁴.

Más arriba, (fig. I-27) veíamos también las calzas de la mujer que está dando a luz, de un vivo color bermejo. En otros lugares del Occidente cristiano estuvieron también de moda las calzas de este color; así, en el "Cuento del Molinero", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escrito en el siglo XIV, su autor, el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), señala que el sacristán llamado Absalón calzaba *"medias escarlata"*¹⁰⁴⁵.

Hay que señalar no obstante, que las calzas de este tipo les fueron prohibidas a ciertos sectores de la sociedad española; así, en las *Cortes de Valladolid* de 1258 se señala:

*"Que ningún judío non traya ... nin calzas vermeyas"*¹⁰⁴⁶.

En estas mismas Cortes se prohibía al clero tanto las calzas anteriormente citadas como las verdes, amarillas y de otros colores alegres, por ser impropias para ellos; así se ordenaba que los clérigos: "... nin trayan calzas, fueras ende negras, ó de

¹⁰⁴² SERRANO NIZA 1993, pág. 160; PARTEARROYO 2005, págs. 37-74.

¹⁰⁴³ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 228.

¹⁰⁴⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 354.

¹⁰⁴⁵ CHAUCER 2001, pág. 141; CHAUCER 2010, pág. 85 (*"He wore red hose..."*).

¹⁰⁴⁶ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 10.

pres, ó de moret oscuro...”¹⁰⁴⁷. Entre este tipo de calza recomendada al clero se encuentran las confeccionadas con paño de color negro o muy oscuro¹⁰⁴⁸, denominado **bruneta**, como vemos aparecer en 1294 en las cuentas del rey don Sancho IV, donde se indica:

*"para calzas para él et para Pero Martínez, su Clérigo, dos varas de Bruneta preta"*¹⁰⁴⁹.

Muy popular fue asimismo el **cárdeno**, color amoratado, con tonos más o menos azulados. Dicho término es sinónimo de **jacinto**, según se desprende de la *General Estoria*, ca. 1272, donde leemos:

"que fuesse de oro, e de jaçinto, que es color cardeno..."

*"...ell otra quarta cobertura de jacinto, que era de color cardeno,..."*¹⁰⁵⁰.

De color cárdeno fueron los tejidos empleados en la confección de calzas, entre otras prendas, como se refleja en un inventario de 1362, en el que aparecen:

*"Unas calças cardenas claras"*¹⁰⁵¹.

Similar al anterior fue el **blao**, tejido de lana de color azul, también empleado para la confección de calzas; así, lo vemos reflejado en el *Cartulario del Monasterio de Eslonza*, de 1366, donde leemos:

*"E mando mis calças de blao con otros çapatos al clerigo de Castro"*¹⁰⁵².

Fueron muy abundantes las calzas de color **verde**, según se desprende de numerosos documentos; un ejemplo aparece en unos inventarios aragoneses del año 1365, donde se refleja:

*"Unas calças verdes"*¹⁰⁵³.

¹⁰⁴⁷ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6.

¹⁰⁴⁸ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 50; GUAL CAMARENA 1976, pág. 241.

¹⁰⁴⁹ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. LXXIX.

¹⁰⁵⁰ ALFONSO X, *General Estoria* 1930, 1957-1961, Parte I, págs. 451 y 488 respectivamente.

¹⁰⁵¹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 91.

¹⁰⁵² VIGNAU Y BALLESTER, *Cartulario del Monasterio de Eslonza* 1885, pág. 325.

¹⁰⁵³ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 342.

El color verde les fue prohibido a los clérigos, junto con los tonos vivos en general, como veíamos más arriba; así, en las *Cortes de Valladolid* de 1258 el rey Alfonso X manda:

*"que todos clerigos de su casa... que non vistan ... nin verde"*¹⁰⁵⁴.

Como ocurría con la escarlata, el paño teñido en verde llegó a ser tan popular que acabó sustantivándose el adjetivo como se desprende de numerosos documentos; así, en los *Fueros de Alcaraz* y de *Alarcón* aparece:

*"De pieça de uerde, VIII dineros"*¹⁰⁵⁵.

*"De troxiello de verdes, vn maravedí"*¹⁰⁵⁶.

Gual Camarena, que denomina "viridis, panno coloris" a estos paños de color verde, señala que fueron elaborados especialmente en los focos textiles flamencos, en una amplia gama de verdes, habiendo constancia de que circularon por Europa los verdes de *"Inglaterra, Bruselas, Florencia, Lovaina, Malinas, Rouen, Ypres, Douai, Abbeville, Cambrai, Gante, Provins, Valenciennes, Brujas, Arrás y otros"*¹⁰⁵⁷. En la primera parte del *Roman de la Rose*, escrita entre 1225 y 1240, Guillaume de Lorris hace referencia a dicho tema al señalar:

*"... était d'un magnifique vert de Gand..."*¹⁰⁵⁸

La iconografía viene a corroborar lo que se desprende de los documentos en relación al color de las calzas; así, por ejemplo pueden observarse calzas de vivos colores, como veíamos más arriba (fig. I-27), en el fol. 9 v. de la *Haggadá de Sarajevo*, manuscrito realizado en Aragón ca. 1350-1360, y conservado en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina. Aparecen reflejadas asimismo en numerosas Cantigas, entre ellas, la CXXIV-1 del Códice Rico escurialense, ca. 1275 (Ms. T-I-1), (fig. I-28 c).

¹⁰⁵⁴ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6

¹⁰⁵⁵ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 573.

¹⁰⁵⁶ Ibidem, pág. 579.

¹⁰⁵⁷ GUAL CAMARENA 1976, pág. 456.

¹⁰⁵⁸ LORRIS y MEUN, 1949, pág. 27. Véase también LORRIS y MEUN 1998, verso 564, pág. 57 ("*Era su vestido de un verde de Gante*").



Fig. I-28 c. Hombres luciendo calzas de vivos colores *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga CXXIV-1.

1.1.4. El corsé o soquejo.

No se encuentran ejemplos iconográficos en relación a este tipo de prenda interior, siendo muy posiblemente las camisas estudiadas más arriba, y las sayas ceñidas y *encordadas* que veremos más adelante, las que cumpliesen la función de moldear el cuerpo. Puiggari¹⁰⁵⁹ señala la posibilidad de que se utilizaran fajas compresoras equivalentes al romano "*Strofio*", siendo de dicha clase el *soquejo*, faja para ceñirse las mujeres, de origen morisco. La misma aparece mencionada en diferentes documentos, aunque ninguno de ellos aporta datos que nos den a conocer cómo era dicha prenda o con qué tipo de tejido estaba confeccionada. En el testamento de Orabuena Ponce, otorgado en Toledo el día 3 de noviembre de 1298, entre las prendas que dicha dama lega encontramos:

“...é mando los tres xoquexos sobredichos à Mayor García mi sobrina...”¹⁰⁶⁰.

Asimismo se hace mención de "*un soquexo...*" en la carta de dote que don Juan Alfonso hizo a su hija Inés el 15 de noviembre de 1303, así como en el inventario de los bienes aportados a su matrimonio¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁹ PUIGGARÍ 1890, págs. 56 y 81.

¹⁰⁶⁰ BENAVIDES 1860, Documento CXXV, pág. 173.

¹⁰⁶¹ Ibidem, Documento CCXLVII, pág. 373.

1.2. Prendas de debajo.

Las prendas incluidas en este grupo, es decir, la *saya* y el *brial*, se vestían directamente sobre la camisa, siendo lo más común entre las damas de cierta categoría ponerse encima otro vestido o un manto, ya que el llevar varias prendas de vestir superpuestas era un signo de elevado estatus social.

1.2.1. La saya. (Francia: "cotte"; Inglaterra: "cote", "tunic", aproximadamente h. 1360: "kirtle").

La saya, como se ha señalado más arriba, se vestía directamente sobre la camisa, de ahí que Viollet-le-Duc señale que ésta se denominaba en ocasiones "*camisa de encima*" ("*Cotta seu camisia superanea*")¹⁰⁶². Por otra parte, en los textos aragoneses del siglo XIII aparece la denominación de *gonela*, que es equivalente a la saya castellana, siendo utilizadas ambas denominaciones con un valor idéntico hasta el siglo XV¹⁰⁶³. Hay que señalar asimismo que este tipo de prenda, dependiendo de la mayor o menor calidad del tejido con que estuviera confeccionada, podía ser vestida tanto por damas nobles, como por las mujeres más humildes.

1.2.1.1. Corte de la saya.

Forma.

La saya femenina, utilizada en todo el occidente cristiano por las distintas clases sociales, era una especie de túnica similar a la empleada por el hombre, con la diferencia de que la prenda masculina sólo llegaba hasta media pierna, mientras que la femenina era talar y cubría completamente los pies. A lo largo del siglo XIII esta prenda solía ser de forma sencilla y suelta, yendo recogida mediante cinturones, como vemos reflejado en la Cantiga CLVII-1 del Códice Rico escurialense, ca. 1275 (Ms. T-I-1), (fig. I-29); así como en la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, (fig. I-30).

¹⁰⁶² VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 113.

¹⁰⁶³ MENÉNDEZ PIDAL, G 1986, pág. 61. BERNIS 1955, pág. 20.



Fig. I-29. Mujer vistiendo saya. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CLVII-1.



Fig. I-30. Mujeres vistiendo saya. Catedral de Teruel.

En los ejemplos anteriores podemos observar asimismo que las sayas son vestidas por mujeres de clase humilde, que aparecen realizando diferentes tareas domésticas¹⁰⁶⁴.

Son abundantes las representaciones artísticas procedentes de los distintos países europeos en las que podemos ver reflejadas prendas similares a las anteriores; un ejemplo en las esculturas que representan a las *Virgenes Prudentes*, en la Puerta del Paraíso de la Catedral de Magdeburgo, ca.1245, (fig. I-31).

¹⁰⁶⁴ Véanse también figs. I-59; I-244; I-245; I-246.



Fig. I-31. Las *Virgenes Prudentes* vistiendo sayas. Catedral de Magdeburgo, Portada del Paraiso.

Prendas de similares características lucen las siete vírgenes que riegan los árboles del jardín de las Virtudes, representadas en el fol. 69 v. de *La Somme le Roy*, manuscrito del Maestro Honoré, ca. 1290-1295, conservado en Londres, British Library (Ms. Add. 54180), (fig. I-32).



Fig. I-32. Las Siete Vírgenes vistiendo sayas. Maestro Honoré: *La Somme le Roy*. Londres, British Library, Ms. Add. 54180, fol. 69v.

Este tipo de saya suelta, en ocasiones tenía la falda partida a lo largo, lo que permitía levantar una de sus puntas y sujetarla en el cinturón, de forma que dejase mayor libertad de movimientos para la realización de ciertos trabajos. Un ejemplo lo tenemos en la decoración escultórica del claustro de la Catedral de Pamplona, comenzada ca. 1291 y terminada hacia mediados del siglo XIV, donde aparece una trabajadora en la Torre de Babel que viste este tipo de saya hendida, (fig. I-33).



Fig. I-33. Saya hendida vestida por una trabajadora. Catedral de Pamplona. Claustro.

A diferencia de las sayas anteriores de corte suelto, en el siglo XIII se utilizaron asimismo las sayas ajustadas denominadas sayas encordadas, por ir abiertas en un costado, generalmente el izquierdo, o la espalda, y ceñidas al cuerpo mediante cordones o cuerdas; lo que permitía que en ciertas ocasiones la camisa quedase a la vista.

Los ejemplos iconográficos de este tipo de prenda, tanto femeninos como masculinos, son muy numerosos. Uno de ellos se encuentra en una de las dos tabicas, del último tercio del siglo XIII, procedentes de la techumbre de la Catedral de Teruel, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, donde lo luce una mujer, (fig. I-34). En el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), son muy numerosas las representaciones de este tipo de prenda encordada en el costado; un ejemplo aparece en el folio 57 r (fig. I-35)¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶⁵ Véanse también las figs. I-20; I-41; I-42; I-43; I-44; I-66; I-75; I-76; I-102; I-121; I-247.

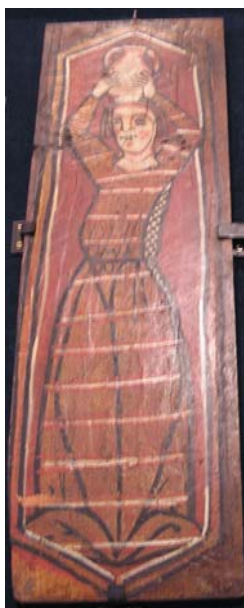


Fig. I-34. Mujer vistiendo saya encordada. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Fig. I-35. Caballero con saya encordada. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 57 r.

En los primeros años del siglo XIV vemos aparecer en la iconografía un tipo de saya forrada que se amoldaba al cuerpo perfectamente sin formar ninguna arruga, mientras que la falda se cubría de pliegues; un ejemplo de este tipo de prenda aparece representado en el *Frontal de Santa Lucía*, obra de mediados del siglo XIV, procedente de Mur (Pallars Jussà, Lérida); actualmente en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. MNAC 35703), (fig. I-36).

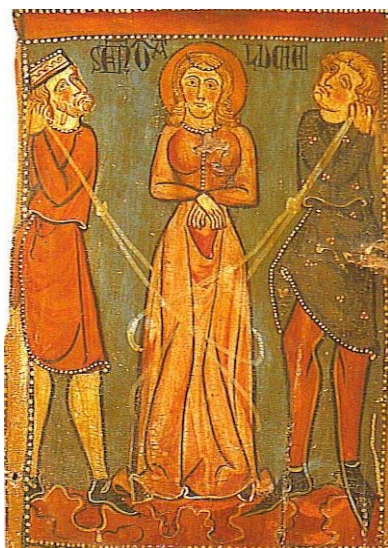


Fig. I-36. Saya forrada. *Frontal de Santa Lucía*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, inv. MNAC 35703

Este tipo de prenda ceñida fue muy criticada en la época, como señala Metgé en *El Sueño*, ca. 1396-1399, donde leemos:

*“con gonelas muy holgadas de cintura para abajo, para abultar las ancas, pero con estrechez el cuerpo de algodón y tela, de cintura para arriba para aumentar su busto, agrandar sus hombros y ocultar la mayoría de defectos que se pueda...”*¹⁰⁶⁶.

En documentos de la época aparecen con frecuencia referencias a estas prendas forradas; así, en el inventario de algunos bienes dejados por don Juan de Farlet, en 1362, se hace mención de una *"saya forrada de lienço"*¹⁰⁶⁷. También se confeccionaron sayas forradas con pieles, como vemos reflejado, por ejemplo, entre los bienes legados por doña Miguela de Alagón en enero de 1397, donde aparece:

*"Una saya de muller de panyo de gamellin, viella, forrada de penya blanca de corderos"*¹⁰⁶⁸.

La saya podía ajustarse asimismo mediante botones; a este respecto, Bernis¹⁰⁶⁹ señala que en los años 30 del siglo XIV habían aparecido ya los primeros ejemplos de botones muy menudos que se colocaban muy juntos entre sí, de modo que la prenda quedara completamente ajustada. Uno de los primeros ejemplos lo tenemos en el ya citado frontal de *Santa Lucía de Mur*, (figs. I-36 e I-37), donde vemos cómo la saya de la santa se ajusta en la parte superior mediante una botonadura menuda.



Fig. I-37. Saya con cuerpo abotonado. *Frontal de Santa Lucía*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

¹⁰⁶⁶ METGÉ, B.: *El Sueño*, Libro III; op. cit., págs. 89-90.

¹⁰⁶⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 90.

¹⁰⁶⁸ Ibidem, Tomo IV, pág. 521.

¹⁰⁶⁹ BERNIS 1955, pág. 28; BERNIS 1979, págs. 211-212.

Hacia el último cuarto del siglo XIV las botonaduras se prolongan hasta el borde inferior de la falda, siendo muy numerosos los ejemplos iconográficos de este tipo de prenda, tanto en la península ibérica, como en el resto de Europa. Uno de ellos lo tenemos en el alfarje mudéjar que adorna el claustro del Monasterio de Silos, ca.1384-1394, (fig. I-38), donde vemos a una dama luciendo esta moda.



Fig. I-38. Dama con saya abotonada. Monasterio de Santo Domingo de Silos. Claustro.

Fuera de España, tenemos un ejemplo de características similares, en las pinturas que decoran la techumbre de madera de la Sala Magna del Palacio de los Chiaramonte de Palermo, ca.1378-1380, (fig. I-39)¹⁰⁷⁰.

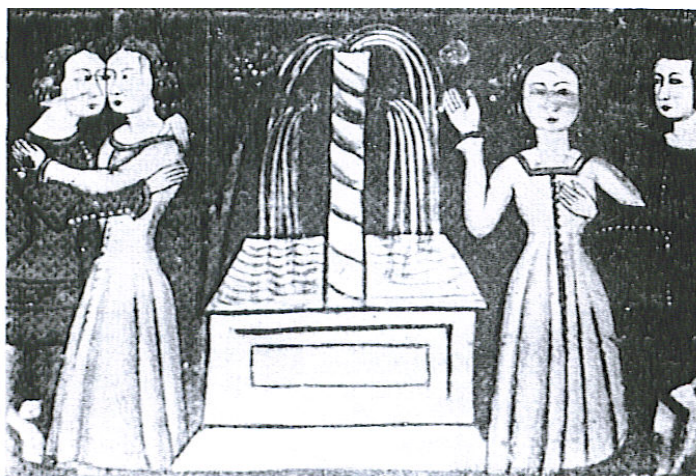


Fig. I-39. Sayas abotonadas. Palermo, palacio de los Chiaramonte.

¹⁰⁷⁰ Véase también la fig. I-249.

Sobre este tipo de prenda abotonada hacen referencia ciertos documentos de la época; así, por ejemplo, en las *Cortes de Toro* celebradas en 1369 Enrique II ordenaba:

*"Otrosi tenemos por bien é mandamos que los alfayates por tajar y coser los pannos que ovieren a faser, que lieven estos precios que se siguen ... é por la saya abotonada seys maravedies, é por la sin botones tres."*¹⁰⁷¹.

Mangas.

La saya podía carecer de mangas como se desprende de las fuentes documentales; así, entre los bienes dejados por Antonio de Manresa, en julio de 1378, aparece:

*"una saya... sines mangas"*¹⁰⁷².

Este tipo de prenda sin mangas, en ocasiones aparece reflejada en la iconografía, provista de unas piezas tubulares, largas y estrechas que colgaban de los hombros, moda que estuvo en vigor entre bailarinas, juglaresas y cortesanas¹⁰⁷³ desde principios del siglo XIII. Un ejemplo en la Cantiga LXXIX-1 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca.1275, (fig. I-40), en la que aparece una niña bailando y agitando dichas mangas.



Fig. I-40. Saya con mangas tubulares. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T.I. 1. Cantiga LXXIX-1.

Similar al ejemplo anterior es la saya que viste una dama representada en la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, (fig. I-41)¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷¹ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Toro de 1369, pág. 20.

¹⁰⁷² SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 349.

¹⁰⁷³ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 78; LÓPEZ DAPENA 1993, pág. 126; ARAGONÉS ESTELLA 1999, pág. 525.

¹⁰⁷⁴ Véase también la fig. I-44.



Fig. I-41. Saya con mangas tubulares. Techumbre Catedral de Teruel.

Otras sayas iban provistas de mangas, en cuyo caso solían cortarse junto al cuerpo de una sola pieza. En otras ocasiones las mangas se confeccionaban aparte para coserlas seguidamente al cuerpo: eran las denominadas *mangas cosedizas* o *cosedoras*, las cuales aparecen ya mencionadas en las *Siete Partidas*, finalizada en 1265, donde se les prohibían a los prelados del siguiente modo:

*"La Iglesia manda que los prelados ... ni traigan manga cosida..."*¹⁰⁷⁵.

Asimismo en las *Cortes de Valladolid* de 1258, mandó el rey Alfonso X, entre otras cosas:

*"... que todos los clérigos de su casa... que non trayan... nin manga cosedora..."*¹⁰⁷⁶.

En los inventarios aparecen con mucha frecuencia referencias a mangas de diferentes calidades, que posiblemente estén en relación con este tipo de pieza; así, por ejemplo, en 1374, en el inventario de partición de bienes entre Leonor de Salanova y María Pérez de Salanova, hijas de Exemen Pérez de Salanova aparecen:

*"Dos pares de mangas de malla..."*¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁵ ALFONSO X, Las Siete Partidas 2004, Partida I, Título 5, Ley 39, pág. 46.

¹⁰⁷⁶ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6.

¹⁰⁷⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 343.

Bernis¹⁰⁷⁸ señala que este tipo de manga suele aparecer en las fuentes iconográficas, destacándose la zona de unión con guarniciones, como vemos por ejemplo en los folios 8r (fig. I-42) y 92r (fig. I-43), del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, manuscrito de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), donde dicha unión va rematada por un galón dorado u *orofrés*. Aparece reflejado asimismo en la Cantiga CXXXVII-5 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-44), donde la luce la barragana a la izquierda de la imagen.



Figs. I-42 y I-43. Mangas cosedizas. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-6, fols. 8 r. y 92 r. respectivamente.



Fig. I-44. Mangas cosedizas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga CXXXVII-5.

En el caso de las sayas con mangas, éstas últimas eran estrechas y llegaban hasta la muñeca, siendo muy numerosos los ejemplos iconográficos en todo el Occidente cristiano. Uno de ellos, en las pinturas murales que decoran la iglesia de San Vicente, en

¹⁰⁷⁸ BERNIS 1955, pág. 64 y 65.

Almazán (Soria), ca. 1270-1280, en las que se representa la *Vida de San Nicolás*, (fig. I-45).



Fig. I-45. Saya con mangas estrechas. *Vida de San Nicolás*. Iglesia de San Vicente, Almazán (Soria).

Durante el siglo XIII se utilizó también un tipo de manga muy ajustada y plegada en la parte de la muñeca, ya conocida en el siglo XII, según se desprende de las fuentes iconográficas. Bernis¹⁰⁷⁹ señala además que las mismas estarían de moda hasta el siglo XIV. Uno de los ejemplos del siglo XII aparece en la cubierta del sepulcro de la que fuera infanta y más tarde reina, doña Blanca de Navarra, fallecida a los diecisiete años, en 1156, al dar a luz al que sería Alfonso VIII de Castilla. Dicho sepulcro se encuentra en el espacio central del Panteón Real, en Santa María la Real de Nájera (La Rioja), donde una de las plañideras representada, luce este tipo de manga, (fig. I-45 b).



Fig. I-45 b. Manga ajustada y plegada en la muñeca, siglo XII. Santa María la Real de Nájera (La Rioja). Panteón Real. Cubierta del sepulcro de doña Blanca de Navarra.

¹⁰⁷⁹ BERNIS 1970, pág. 206.

Ya en el siglo XIII, lo luce la *Virgen de la Anunciación*, escultura de finales de la centuria, situada en la puerta del claustro de la catedral de Burgos (fig. I-46).

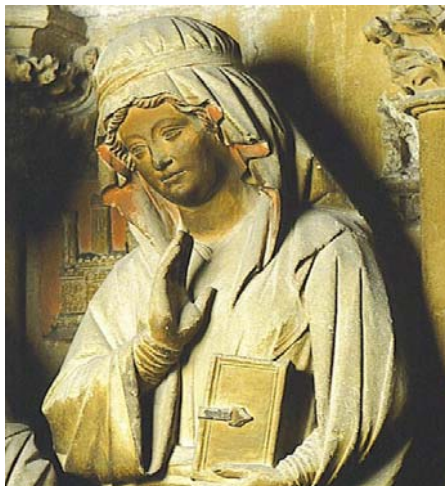


Fig. I-46. Mangas ajustadas y plegadas en la muñeca, siglo XIII.
Catedral de Burgos, puerta del claustro.

En el siglo XIV, vemos también este tipo de manga en la pintura sobre tabla de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, en Santa María de Riaza (Segovia); en la tabla número uno, en la que se representa a *Cristo en Majestad con Tetramorfos y los intercesores*, ca. 1330-11350, (fig. I-47), donde vemos a la dama luciendo dicho tipo de mangas.



Fig. I-47. Mangas ajustadas y con pliegues. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora,
Santa María de Riaza (Segovia)

Las mangas en el siglo XIV siguen siendo de forma estrecha, como es lógico en una prenda que era utilizada bajo otros vestidos. Son innumerables los ejemplos de este tipo de manga estrecha hasta la muñeca que, en muchas ocasiones, asoma por debajo de las prendas de encima, como vemos, por ejemplo, en las pinturas sobre tabla de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, en Santa María de Riaza (Segovia), ya mencionada anteriormente. En la tabla de la *Adoración de los Magos*, ca. 1330-1350, donde aparece la Virgen, sosteniendo al Niño sobre sus rodillas, se muestra este tipo de manga, (fig. I-48)¹⁰⁸⁰.



Fig. 48. Mangas ceñidas hasta la muñeca. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Santa María de Riaza (Segovia).

Hacia mediados del siglo XIV aparece en la iconografía de la península ibérica, un tipo de manga ajustada y abierta por un lado, sujeta en el antebrazo por medio de cordones, como vemos en varias miniaturas de la *Crónica Troyana*, ca.1350, manuscrito conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. H.I.6), en las que se representa el "Asedio de la ciudad", (fig. I-49), y a "Los troyanos saliendo a la batalla" (fig. I-49 b).

¹⁰⁸⁰ Véanse también las figs. I-38; I-56; I-95; I-103; I-104; I-104 b; I-104 c; I-105; I-106; I-107; I-113 b; I-114; I-115; I-116 d; I-214; I-247; I-248; I-250.



Figs. I-49 y I-49 b. Manga con cordones. *Crónica Troyana*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h.I-6.

En relación a este tipo de mangas con cerramiento mediante cordones, Bernis¹⁰⁸¹ señala que no se halla en otros países europeos; no obstante, unos años más tarde, aparece representada en el fol. 380 del Breviario lombardo *Hours of Bertrando dei Rossi* or *Giangaleazzo*, ca. 1380-1385, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 757, en cuyo fol. 380 se representa a Santa Úrsula y las Vírgenes, una de ellas luciendo este detalle en las mangas de su saya (fig. I-49 c).



Fig. I-49 c. Manga con cordones. *Hours of Bertrando dei Rossi* or *Giangaleazzo*, Lombardía.
París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 757, fol. 380.

¹⁰⁸¹ BERNIS 1982, pág. 47.

Otros ejemplo españoles, similares a los que veíamos más arriba, se hallan en las pinturas que decoran el techo de la Sala de los Reyes, obra de finales del siglo XIV, en la Alhambra de Granada, donde se representa *El Salvaje y la Doncella*, (fig. I-50)¹⁰⁸².



Fig. I-50. Manga con cordones. La Alhambra de Granada, Sala de los Reyes.

Los documentos de la época hacen también referencia a este tipo de manga; así, en una relación de bienes embargados en 1378 aparece, entre otras cosas:

*"Una saya de muller, verde, con cintetas d'oro por el capico e mangas"*¹⁰⁸³.

En esta misma época, además de los cordones anteriormente señalados, se utilizaron las botonaduras en los antebrazos de las mangas como cerramiento o adorno, que ya aparecen en el primer tercio del siglo XIV, siendo muy numerosas sus representaciones en las fuentes iconográficas de todo el occidente cristiano. Un ejemplo en el fol. 96 del *Breviari d'amor*, manuscrito conservado en San Petersburgo, M.E. Saltykov Shchedrin, Gos. Bibl., Ms. esp. F. v. XIV. I (antiguo Ermitage 5, 3, 66), escrito en provenzal y copiado, según consta en el colofón, en 1320 en la ciudad de Lérida¹⁰⁸⁴, (fig. I-50 b).

¹⁰⁸² Véase también la fig. I-131.

¹⁰⁸³ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 217.

¹⁰⁸⁴ RODRÍGUEZ BARRAL 2009, pág. 38.



Fig. I-50 b. Manga con ensanchamiento colgante. *Breviari d'amor*, San Petersburgo, M.E. Saltykov Shchedrin, Gos. Bibl., Ms. esp. F. v. XIV. I (antiguo Ermitage 5, 3, 66), fol. 96.

Este tipo de manga con botones en el antebrazo aparece representada asimismo en el *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi*, (fig. I-51), ca. 1349-1350, procedente del convento de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell, Lérida), conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC 9919). Fuera de España, lo vemos reflejado asimismo en las pinturas que decoran la techumbre de madera de la Sala Magna del Palacio de los Chiaramonte, en Palermo, ca. 1378-1380, (fig. I-52)¹⁰⁸⁵.



Fig. I-51. Mangas de saya con botonadura. *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

¹⁰⁸⁵ Véanse también las figs. I-96; I-104; I-127; I-143; I-153; I-248.



Fig. I-52. Manga de saya con botonadura. Palermo, palacio de los Chiaramonte.

En numerosas representaciones artísticas, las mangas de la saya que vemos asomar contrastan fuertemente con los vestidos de encima, como veíamos más arriba o como podemos observar, entre otros ejemplos, en el frontal de la *Infancia de Cristo*, (fig. I-53), obra de ca. 1390, que procede del convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), actualmente en el Museo Diocesano de Barcelona. En ambos casos es muy difícil discernir si dichas mangas pertenecen a una prenda interior o son una especie de manguitos independientes¹⁰⁸⁶.



Fig. I-53. Mangas o manguitos contrastando con la prenda de encima.
Frontal de la infancia de Cristo. Barcelona, Museo Diocesano.

¹⁰⁸⁶ Véanse también las figs. I-47; I-48; I-49; I-50 I-96; I-103; I-104; I-104 b; I-105; I-106; I-113 b; I-114; I-131; I-140; I-141; I-156.

En relación a este tema Puiggarí indica que hacia 1367 fueron muy comunes las “*mangas dobles o contramangas, así definidas por nuestros léxicos: Contramanga, cierto género de adorno que se estilaba para tapar las mangas de la camisa: eran anchas como de una vara y largas algo más que el brazo. Los hombres Las traían de tafetán negro o de cambray, y las mujeres de todo género de colores*”¹⁰⁸⁷.

En documentos de la segunda mitad del siglo XIV aparecen con frecuencia menciones a mangas como guarnición, con una connotación de adorno¹⁰⁸⁸, lo que pudiera estar en relación con lo anterior; así, en el inventario de algunos bienes dejados por don Juan de Farlet, en 1362, aparecen: “*Unas mangas vermellas por guarnir*”, así como: “*Otras mangas moradas por guarnir*”¹⁰⁸⁹; asimismo entre los bienes dejados por Miguel Ximenez Pardo en 1397 se inventarían “*Unas mangas guarnidas de negro con malla*”¹⁰⁹⁰.

Hacia el último tercio del siglo XIV se puso de moda en toda Europa un tipo de manga que se remataba con un ensanchamiento en forma de embudo que cubría parte de la mano. Los ejemplos de este tipo de manga en España son abundantes; así, lo vemos en el atuendo con el que aparece reflejada la efigie de doña Elvira Álvarez de Ceballos (fallecida en 1372), en su sepulcro situado en la capilla de los Ayala, del convento de San Juan de Quejana (Álava), (fig. I-54).



Fig. I-54. Manga con terminación en forma de embudo. Convento de San Juan de Quejana, capilla de los Ayala.

¹⁰⁸⁷ PUIGGARÍ 1890, pág. 279.

¹⁰⁸⁸ CEJADOR 2005, pág. 219; GUAL CAMARENA 1976, pág. 336.

¹⁰⁸⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 89.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, tomo IV (1917), pág. 218.

Lo vemos asimismo en el *Retablo de los Ayala*, de 1396, que formó parte de la capilla funeraria del Canciller Pedro López de Ayala, ubicada en el convento de San Juan de Quejana (Álava). En el mismo, hoy conservado en Estados Unidos, Art Institute de Chicago, (nº de inventario: 1928.817), aparecen representados luciendo esta moda, el Canciller Pedro López de Ayala y su hijo (a la izquierda), y Leonor Guzmán, esposa del Canciller, y su nuera (a la derecha), (figs. I-55 e I-195)¹⁰⁹¹.



Fig. I-55. *Retablo de los Ayala o de Quejana*. Chicago, The Art Institute.

Vemos un ejemplo similar a los anteriores en el alfarje mudéjar que cubre el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), de finales del siglo XIV, (fig. I-55 b).



Fig. I-55 b. Manga terminada en forma de embudo. Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

¹⁰⁹¹ Véanse también las figs. I-65 b; I-79; I-159; I-249; I-251.

Este tipo de manga estuvo también muy de moda en la Corona de Aragón; así, aparecen reflejadas en el *Retablo de la Natividad de la Virgen*, (fig. I-56), pintura de los hermanos Serra, ca. 1400, procedente de la iglesia parroquial de Tora de Riubregos (Segarra), actualmente en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. En dicha obra aparece una mujer vestida de rojo en la parte inferior derecha, que, al igual que las otras damas en torno a Santa Ana, muestran esta particular forma de manga en sus vestidos.



Fig. I-56. Manga con terminación en forma de embudo. Hermanos Serra: *Nacimiento de la Virgen* Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Fuera de España este tipo de manga está ampliamente representado en las fuentes iconográficas. Un ejemplo en la Tabla del *Nacimiento de Cristo*, que forma parte del *Retablo de San Pedro*, obra del Maestro Bertram, de ca. 1383, conservada en el Hamburgo Kunsthalle, donde lo luce la Virgen, (fig. I-57).



Fig. I-57. Manga con terminación en forma de embudo. Maestro Bertram: *Retablo de San Pedro* Tabla del *Nacimiento de Cristo*. Hamburgo Kunsthalle.

Escote.

El escote de la saya en el siglo XIII era cerrado en la base del cuello, siendo muy numerosas las representaciones de este tipo de prenda, tanto en la iconografía peninsular como en el resto del occidente cristiano¹⁰⁹².

Este tipo de escote redondo, en ocasiones iba provisto de una pequeña abertura frontal que permitía introducir la cabeza con mayor comodidad, denominándose en este caso "*escote en forma de amigaut*". Aunque característico del siglo XIII, aparece ya reflejado en obras románicas, como es el caso de la representación de un zapatero, (fig. I-58), en un fragmento procedente de la antigua Catedral románica de Pamplona, del primer tercio del siglo XII, conservado actualmente en el Museo de Navarra, Pamplona. Lo vemos asimismo reflejado en la iglesia de Beleña de Sorbe, en la arquivolta de la puerta, de finales del siglo XII, donde se representa la personificación del mes de abril en una muchacha que, con los brazos levantados sujeta dos ramos de flores, y que luce este detalle en su vestimenta, (fig. I-59).



Fig. I-58. Pamplona, Museo de Navarra.



Fig. I-59. Iglesia de Beleña de Sorbe.

A lo largo del siglo XIII los ejemplos iconográficos de este tipo de escote son muy abundantes, uno de ellos aparece reflejado en el sepulcro de don Martín Rodríguez

¹⁰⁹² Véanse también las figs. I-29; I-31; I-32; I-35; I-40; I-41; I-42; I-43; I-44; I-45; I-46.

(fallecido en 1250), (fig. I-60), así como en la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, (fig. I-61).

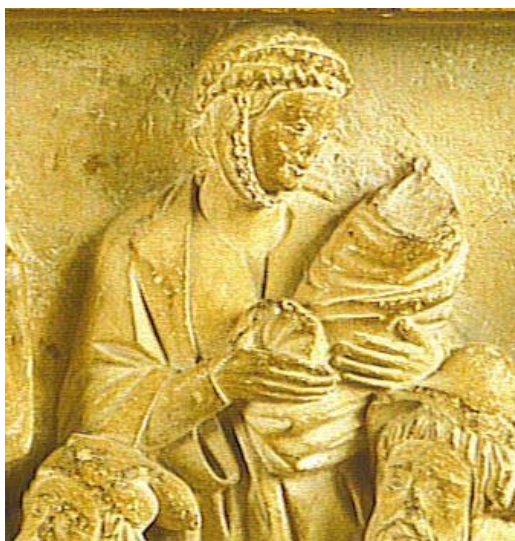


Fig. I-60. Escote en forma de amigaut.
Sepulcro de don Martín Rodríguez. Catedral de León.



Fig. I-61. Escote en forma de amigaut.
Techumbre catedral de Teruel.

A principios del siglo XIV, si bien el escote de esta prenda sigue siendo redondo como en la centuria anterior, ya no se cierra en la base del cuello, sino que descende ligeramente. Son muy numerosos los ejemplos iconográficos en los que aparece representado, uno de ellos en las pinturas murales sobre la *Vida de San Andrés*, de mediados del siglo XIV, que decoran la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, en Martín Muñoz de las Posadas (Segovia), (fig. I-62)¹⁰⁹³.



Fig. I-62. Saya escotada. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora. Martín Muñoz de las Posadas (Segovia).

¹⁰⁹³ Véanse también las figs. I-48; I-49.

El escote irá haciéndose cada vez más pronunciado a medida que avanza la centuria, de manera que hacia mediados del siglo XIV incluso los hombros quedaban al descubierto, como se desprende de distintas fuentes iconográficas. Un ejemplo, en la *Historia Troyana*, manuscrito de ca. 1350, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. H-I-6), donde lucen este tipo de escote las muchachas en la miniatura que representa a los *Troyanos saliendo a la batalla*, (fig. I-63).



Fig. I-63. Escote de la saya. *Crónica Troyana*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h.I-6.

Similar al que veíamos más arriba es el escote que refleja el Maestro de Estimariu, pintor anónimo catalán del siglo XIV, posiblemente formado en el taller de Destorrents, en su pintura sobre la *Leyenda de Santa Lucía*. De dicha obra se conservan dos tablas en el Museo del Prado, Madrid; en una de ellas vemos a la santa luciendo este tipo de escote (fig. I-64)¹⁰⁹⁴.



Fig. I-64. Escote de la saya. Maestro de Estimariu: *Leyenda de Santa Lucía*. Madrid, Museo del Prado.

¹⁰⁹⁴ Véanse también las figs. I-50; I-56.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV, el escote se ensanchó de tal manera que incluso el pecho quedaba parcialmente a la vista. Uno de los primeros ejemplos en el *Retablo de los Santos Juanes*, ca. 1356, procedente del castillo de Santa Coloma de Queralt, actualmente conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde aparecen dos damas luciendo sayas *ameatadas* (fig. I-73). Esta moda llegó a ser tan popular que incluso la Virgen aparece representada luciendo este escote, como es el caso de las denominadas *Tablas de San Millán*, ca. 1370-1390, que eran las puertas que cerraban un retablo o un tríptico no conservado, colocado en el altar de la iglesia de Suso. Actualmente se conservan en Logroño, Museo de la Rioja (fig. I-64 b).



Fig. I-64 b. Virgen María luciendo un pronunciado escote. *Tablas de San Millán*. Museo de la Rioja, Logroño.

Lo vemos reflejado asimismo en el Retablo de Onteniente (Valencia), de principios del siglo XV, perteneciente a la Colección de la viuda de Luis Tortosa, (fig. I-65).



Fig. I-65. Escote mostrando parte del pecho. Colección viuda de Luis Tortosa.

Fuera de España, aparece reflejado en el fol. 105 v del *Tacuinum Sanitatis*, ca. 1390, conservado en Viena (Austria), Österreichische Nationalbibliothek, Códex Vindobonensis, S.N. 2644, (fig. I-65 b).



Fig. I-65 b. Sayas con escote pronunciado. *Tacuinum Sanitatis*
Viena (Austria), Österreichische Nationalbibliothek, Códex Vindobonensis, S.N. 2644, fol. 105 v.

1.2.1.2. Materiales empleados en la confección de la saya.

Los tejidos utilizados para la confección de la saya no eran ricos, aunque sí podían ser de diferentes calidades, según se desprende de diversos documentos y textos literarios. En general se emplearon diferentes tejidos de lana, término que se menciona por primera vez hacia 1076-1094¹⁰⁹⁵. En la *Vida de Santa María Egipciaca*, ca. 1215¹⁰⁹⁶, se habla de este tipo de tejido al decir:

"El peyor dia dela semana non viste panyo¹⁰⁹⁷ de lana".

En la *Vida de Santa Oria*, escrita por Berceo a mediados del siglo XIII, se hace mención asimismo de la lana al señalar:

"Combidarte venimos,	Oria, nuestra hermana,
envános don Christo,	de quien todo bien mana,
que subas a los Cielos	e que veas que gana
el servicio que fazes	e la saya de lana." ¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁵ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 112.

¹⁰⁹⁶ *Vida de Santa María Egipciaca*, versos 235 y 236; op. cit., pág. 25.

¹⁰⁹⁷ En este caso el término "pañó" se refiere a cualquier tipo de vestido.

¹⁰⁹⁸ BERCEO 1992 a, estrofa XXXVI, pág. 102.

Término similar al anterior fue *pañño*, que como ya se señaló en su momento, en la época medieval significaba tejido elaborado con lana. Dichos tejidos tuvieron múltiples procedencias y calidades, como por ejemplo los fabricados en Brabante, especialmente los procedentes de Bruselas, Malinas, Lovaina y Vilvorde, que fueron los principales exportadores de estos paños a Castilla¹⁰⁹⁹; así, encontramos en el inventario de los bienes que le correspondían a Bertomica, hija de Maestre Martín, fechado en 1363:

*"Una saya de muller, de (pañño de) mellinas,..."*¹¹⁰⁰.

Entre los tejidos elaborados con lana se encuentra la *estameña*, que tenía la urdimbre y la trama de estambre¹¹⁰¹, es decir, la parte del vellón de lana que se compone de hebras largas, por lo que era un material sencillo y ordinario empleado por las clases más humildes y en la confección de hábitos religiosos. Esta misma voz ha llegado hasta nuestros días con idéntico significado, apareciendo ya documentada hacia 1215, en la *Vida de Santa María Egipciaca*, donde leemos:

*"Non abían cura d'estamenyas
ni yacién en lechos ni en camenyas"*¹¹⁰²

Tenemos constancia de la utilización de la estameña para la confección de sayas gracias al Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, que hace alusión a este material de calidad inferior al señalar cómo al tomar los hábitos se cambian las cosas agradables y buenas por las incomodidades y los objetos más humildes; así dice:

*"... con sayas de estameña pasáis vos, ¡mezquinas...."*¹¹⁰³.

Realizado con estambre como el tejido que acabamos de ver fue el *estanforte*, sobre cuya calidad no se ponen de acuerdo los distintos autores; tampoco hay acuerdo en cuanto a su procedencia, aunque lo más probable es que empezara a elaborarse en Inglaterra, siendo imitado posteriormente en otros lugares europeos como fueron Saint-

¹⁰⁹⁹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 136 y ss.

¹¹⁰⁰ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 92.

¹¹⁰¹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 88-89; NAVARRO ESPINACH 2005, pág. 102.

¹¹⁰² *Vida de Santa María Egipciaca* 2002, versos 806 y 807, pág. 59.

¹¹⁰³ RUIZ, Juan, ARCIPRESTE DE HITA 1995, estrofa 1394, pág. 239.

Omer, Arras, Valenciennes, Brujas, Tournai, Caen, Rouen, Chartres, Parthenay, o Montreuil-sur-Mer¹¹⁰⁴. Una importante diferencia con la estameña es que el estanforte circuló por la Corona de Castilla durante el siglo XIII y principios del XIV, desapareciendo esta voz de los documentos posteriores, por lo que dicho tejido pudo desaparecer o cambiar de nombre, según señala Américo Castro¹¹⁰⁵. Con estanforte se confeccionaron sayas, entre otras prendas; así, en el Fuero de Alcaraz (1284-1295) se mencionan:

*"Veynte sayas de estanforte e de barragan..."*¹¹⁰⁶.

El barragán, fue otro tejido de lana de poca calidad, con la característica de ser impermeable al agua. Como el anterior, se utilizó con frecuencia en Castilla, en cuyo caso, solían proceder de Ruan, de Beauvais, de Lorraine y de Provins. Por otra parte, aquellos empleados en Aragón generalmente eran originarios de Elvers, Andalucía, Narbona y Louviers¹¹⁰⁷.

Tejido igualmente realizado con lana fue la **blanqueta**, que en la Edad Media debió de ser de diferentes calidades, ya que fue utilizada por todas las clases sociales, tanto por reyes, como por religiosos o mendigos, como veremos a continuación. Con la blanqueta se confeccionaron sayas, entre otras prendas; así, lo vemos aparecer en las cuentas y gastos del rey Don Sancho IV, donde aparecen inventariadas en 1294: *"Diseocho varas de Blanqueta,... para sayas..."*¹¹⁰⁸. En un inventario aragonés del año 1362, se menciona asimismo *"Una saya de blancheta viella"*¹¹⁰⁹. En ese mismo año, encontramos, entre los bienes pertenecientes a Bertolomica, hija de maestre Martín: *"Una saya de blanqueta de muller"*¹¹¹⁰.

Otro material empleado en la confección de las sayas fue el denominado **mezcla**, que en la Edad Media fue un tejido de lana, realizado con hilos de diferentes clases y colores¹¹¹¹. Posteriormente recibieron este nombre todos aquellos tejidos fabricados con

¹¹⁰⁴ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 95; CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 352.

¹¹⁰⁵ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, págs. 352-353.

¹¹⁰⁶ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 580 (folio 194 v).

¹¹⁰⁷ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 28-30.

¹¹⁰⁸ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. CVII.

¹¹⁰⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 89.

¹¹¹⁰ Ibidem, Tomo III (1916), pág. 91.

¹¹¹¹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 127; NAVARRO ESPINACH 2005, pág. 103.

hilos de distintos colores sin que tuvieran que ser necesariamente de lana. En cuanto a su origen, en un principio fue importado de Flandes, más tarde se elaboró en Cuenca, Aragón y Navarra¹¹¹². La mezcla aparece ya mencionada en 1293, en las cuentas de Sancho IV¹¹¹³ y posteriormente en las Cortes de Burgos de 1338¹¹¹⁴, en las que Alfonso XI prohibía a los hombres, entre otras cosas, la utilización de sayas confeccionadas con este material. En documentos de la época aparece con frecuencia mencionado este tejido para confeccionar diferentes prendas; así, entre los bienes embargados a Magdalena Martínez de Calatayud en 1378, aparece "*Una saya de muller de mescla, viella*"¹¹¹⁵.

Completamente diferente a los tejidos anteriores fue el camelín, originario de Oriente y elaborado en un principio con pelo de camello¹¹¹⁶, como ya vimos anteriormente. En la península ibérica no se elaboró este tipo de tejido, siendo importado de Lille, Gante, Ypres y, del lugar sin identificar: "Dovarada"¹¹¹⁷. En los *Cuentos de Canterbury*, obra escrita en el siglo XIV por el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), se hace referencia a la maestría de los tejedores procedentes de Gante e Ypres, al señalar en el Prólogo general, que la Comadre de Bath:

*"Tejiendo telas llegaba a superar incluso a los famosos tejedores de Ypres y Gante".*¹¹¹⁸

El camelín se empleó para la confección de sayas, entre otras prendas de vestir, como se desprende de ciertas fuentes documentales; así, entre los bienes dejados por Antonio de Manresa en el año 1378, aparece inventariada: "*Una saya de gamellin, biella, rota...*"¹¹¹⁹. En este mismo año, entre los bienes embargados a Rabí Izrael Abiuzael, encontramos: "*Una saya de gamellín nueva*"¹¹²⁰. Asimismo, entre los bienes

¹¹¹² MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 128.

¹¹¹³ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. IV.

¹¹¹⁴ *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1861-1882, Tomo I, pág. 455.

¹¹¹⁵ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 215.

¹¹¹⁶ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 427 y ss.; CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 328-329; GUAL CAMARENA 1976, págs. 247-248, DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 53

¹¹¹⁷ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 328; MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 431; NAVARRO ESPINACH 2005, pág. 101.

¹¹¹⁸ CHAUCER 2001, pág. 77; CHAUCER 2010, pág. 15 ("*She had such skill in making cloth that she easily surpassed the weavers of Ypres and of Ghent*").

¹¹¹⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 349.

¹¹²⁰ Ibidem, tomo IV, pág. 217.

dejados por doña Miguela de Alagón en 1397, consta: "*Una saya de muller de panyo de gamellin, viella, forrada...*"¹¹²¹

1.2.1.3. Color y decoración de los tejidos.

Los materiales que hemos visto anteriormente podían teñirse con facilidad, por lo que en la iconografía vemos representadas sayas de distintos colores. Los documentos de la época dejan asimismo constancia de la diversidad cromática de esta prenda; así aparecen las de color rojo: "*saya bermella*"¹¹²²; azules: "*Quatro sayas cardenas...*"¹¹²³, "*Una saya de muller, cardena scura*"¹¹²⁴; o verdes: "*Una saya de muller verde...*"¹¹²⁵, entre otros.

Por otra parte es muy interesante señalar el *viado*, que está presente tanto en los textos como en la iconografía de todo el occidente cristiano. Según señala Martínez Meléndez¹¹²⁶ la palabra viado puede emplearse como adjetivo o como sustantivo; en el primer caso designaba cualquier tejido con rayas, en contraposición a los denominados planos, es decir, de color liso y sin dibujos¹¹²⁷. En cuanto a la palabra viado como sustantivo significaba un tejido de lana a rayas, formadas por colores distintos en la trama y la urdimbre, de forma que según fuera el corte, dichas líneas se verían horizontal o verticalmente. No obstante, es interesante resaltar a este respecto, que en las fuentes iconográficas donde aparecen reflejadas prendas del vestido con tejido de viado, éste es representado generalmente en sentido horizontal. Este tipo de tejido aparece por primera vez en documentos que se fechan entre la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV; así, se menciona en las Cortes de Jerez, celebradas en 1268; y en los Fueros de Alcaraz, otorgado por Alfonso VIII en 1213; Cuenca de 1189 al siglo XIII; Sepúlveda, de 1300; y Zorita de los Canes (Guadalajara), (siglo XIII al XIV). Aparece también en las cuentas de Sancho IV (Valladolid, 12 de mayo de 1258 - Toledo, 25 de abril de 1295), donde se hace referencia a la confección de unas sayas con este material, al señalar:

"... ocho varas de viado para pellote et saya et capirote...;

¹¹²¹ Ibidem, tomo IV, pág. 521.

¹¹²² Ibidem, tomo II, pág. 219.

¹¹²³ Ibidem, tomo II, pág. 708.

¹¹²⁴ Ibidem, tomo IV, pág. 217.

¹¹²⁵ Ibidem, tomo IV, pág. 217.

¹¹²⁶ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 232

¹¹²⁷ CASTRO 1921-1923, tomo X, pág. 121.

... *saya et capirote, nueve varas de viado...* ”¹¹²⁸

Las fuentes literarias hacen también alusión a este tipo de tejido; así, Sem Tob de Carrión, en sus *Proverbios morales*, ca. 1350-1360, señala:

*"Non vi yo mejor pieça de paño figurado
nin biato por fuerça ..."*¹¹²⁹

El viado se importaba de Brujas, Gante, Rouen, Yprés, Arras y Provins, como se desprende de distintos documentos; así, en las Cuentas de Sancho IV correspondientes al año 1293 se señala: *"metió al Regno... III Viados de Brugas a CCC mrs...; III Viados de Gante a CCC mrs...; III Viados de Roan a CCL mrs...; VIII Viados d'Ypre por CCC mrs..."*¹¹³⁰; los viados de Ypre son mencionados asimismo en las Cortes de Valladolid de 1351, en las que Pedro I ordenaba que:

*"cualquier **barragana** de clérigo pública ó ascondida que vestiere panno de color, que lo vista de viado de Ypre... E si ansí no lo ficieren que pierdan por la primera vez las ropas que truxeren vestidas: é por la segunda, que pierdan la ropa, é pechen sesenta maravedís : é por la tercer, que pierdan la ropa, é que pechen ciento, é veinte maravedis..."*.

No obstante, el monarca recomendaba que éstos fueran:

*"...sin adobo ninguno, porque sean conoçidas e apartadas de las duennas ordenadas e casadas"*¹¹³¹.

Los viados de Gante aparecen referenciados asimismo en las Cortes de Toro de 1369, en las que Enrique II da los valores de diferentes tejidos, entre los que se encuentran el viado de Gante y el de Ypre; así señala: *"... é por la vara de viado de Gant á quarenta maravedis, é la de viado de Yple a diez é ocho maravedis"*¹¹³², de donde se desprende que era más rico el de Gante. Hacia 1296, en el Fuero de Alcaraz¹¹³³ aparece: *"De **troxiello** de viados de raz, I morauedi"*. Asimismo en unos aranceles de

¹¹²⁸ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. LXXV.

¹¹²⁹ SEM TOB 1998, estrofa 708, pág. 240.

¹¹³⁰ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, págs. XIV-XV.

¹¹³¹ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1351, Título XXIV, pág. 22-23.

¹¹³² *Ibidem*, Cortes de Toro de 1369, pág. 16.

¹¹³³ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 580.

finales del siglo XIII vemos: "... viados de Prouins"¹¹³⁴. Según Gual Camarena¹¹³⁵ este tipo de tela rayada o listada, a la que denomina "vergatus" podía proceder asimismo de Poperinghe, París, Saint Denis, Douai y Valenciennes, siendo utilizado en todo el ámbito europeo.

La iconografía es muy rica en ejemplos de sayas realizadas con paños viados, tanto en España como en el resto del occidente cristiano; así, lo vemos reflejado en el fol. 71 del manuscrito *Liber Feudorum Cenitaniae*, anterior a 1220, conservado en Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, bajo la signatura ACA, CANCELLERÍA, REGISTROS núm. 4, (fig. I-66).



Fig. I-66. Dama vistiendo saya viada. *Liber Feudorum Cenitaniae*, Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, signatura ACA, CANCELLERÍA, REGISTROS núm. 4.

Este tipo de tejido aparece reflejado también en las tablas funerarias que decoraban el *sepulcro de don Sancho Sainz de Carrillo* (fallecido después de 1295), procedentes de la ermita de San Andrés, en Mahamud de Esgueva (Burgos), actualmente conservadas en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. En cuatro, de las ocho tablas que formaban el conjunto, se refleja el duelo por el difunto, compuesto por distintos personajes, tanto femeninos como masculinos, que son representados vestidos con tejidos de viado, (fig. I-67).

¹¹³⁴ CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 10.

¹¹³⁵ GUAL CAMARENA 1976, pág. 448.



Fig. I-67. Plañideras vistiendo sayas de viado. Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Otros ejemplos de vestidos confeccionados con *viado* aparecen en el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, manuscrito de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), entre ellos, el fol. 58 r (fig. I-68)¹¹³⁶.



Fig. I-68. Mujer vistiendo saya de viado. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 58 r.

Los ejemplos de otros lugares europeos, igualmente abundantes, son muy similares a los anteriormente reflejados; así lo vemos en el fol. 7 v. de *La Estoria de Seint Aedward Li Rei*, manuscrito de ca. 1245, conservado en Cambridge, University

¹¹³⁶ Véanse también las figs. I-34; I-35.

Library (Ms. Ee.iii.59), donde se representa a Edgitha, hija del Conde Godwin, que recibe el cetro con la flor de lis, vistiendo este tipo de prenda (fig. I-69).



Fig. I-69. Mujer noble luciendo saya viada. Cambridge, University Library (Ms. Ee.iii.59), fol. 7 v.

Aparece reflejado asimismo en el fol. 399 r del *Codex Manesse*, obra realizada en Zurich ca. 1310-1340, y conservada actualmente en Heidelberg, Universitätsbibliothek, (Codex Pal. Germ. 848), (fig. I-70).

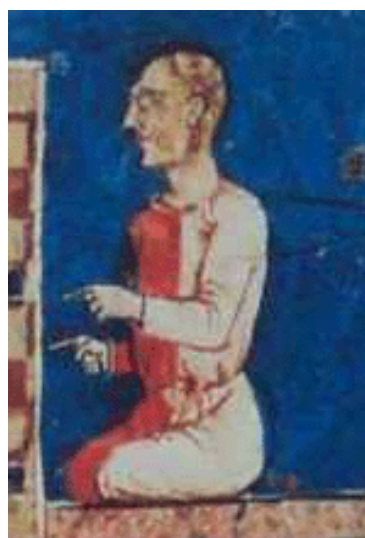


Fig. I-70. Diversos personajes vistiendo sayas de viado. *Codex Manesse*, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Pal. Germ. 848, fol. 399 r.

En la Corona de Castilla, desde el siglo XIII, estuvieron asimismo muy de moda las sayas partidas a dos colores diferentes separados por una línea vertical, siendo conocidas con el nombre de *a mitad* o *ameatadas*. Puiggarí ve su origen en el hecho de que “la nobleza solía vestir del color de sus blasones, yuxtapuestos a cuarteles, y para más realce bordaba encima las divisas respectivas con hilos de oro, plata y seda. A la

vez, la nobleza parásita afiliada a algún magnate, vestía sus mismos colores con la librea que periódicamente solía recibir. Esta usanza introdujo la moda de dichas vestiduras”¹¹³⁷. Son abundantes los textos que hacen referencia a este tipo de prendas; entre los textos legales aparece mencionada en el Ordenamiento de 1256, por el que Alfonso X prohíbe ciertos excesos en el vestido con el fin de evitar la ostentación, aunque permite que se lleven: “si quisieredes á meata... ”¹¹³⁸. En 1362, entre los bienes de una dama zaragozana se menciona, entre otras cosas, “Una saya meytada d'homme, cárdena e morada”¹¹³⁹. En los textos literarios encontramos asimismo referencias a este tipo de prenda ameteada; así, en el *Libro del Caballero Zifar*, de principios del siglo XIV, leemos: “... ca aquellos que vos vedes en la ribera, todos vestidos a meitad de un paño, son del rey,... ”¹¹⁴⁰.

En la iconografía, tanto española como de otros países europeos, son muy numerosas las representaciones, tanto femeninas como masculinas, donde está presente este tipo de prenda ameteada; así, en el escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, (Ms. T-I-6), aparecen numerosas representaciones masculinas vistiendo prendas de las características señaladas, entre ellas están los folios 57 r (fig. I-71) y 61 r. (fig. I-72).



Figs. I-71 e I-72. Hombres vistiendo sayas ameatadas. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fols. 57 r. y 61 r. respectivamente.

¹¹³⁷ PUIGGARÍ 1890, pág. 206.

¹¹³⁸ SEMPERE Y GUARÍNOS 1788, tomo I, pág. 88.

¹¹³⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 91.

¹¹⁴⁰ *Libro del Caballero Zifar* 1982, pág. 73.

Una de las representaciones femeninas aparece en el *Retablo de los Santos Juanes*, ca. 1356, procedente del castillo de Santa Coloma de Queralt, actualmente en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde aparecen dos damas luciendo sayas *ameatadas* (fig. I-73).



Fig. I-73. Mujeres vistiendo sayas ameatadas. Retablo de Santa Coloma de Queralt, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Ejemplo similar al anterior es el que vemos en el fol. 32 r. de la *Haggadá* cuyas ilustraciones fueron realizadas en el norte de Italia a finales del siglo XIV; manuscrito conservado en Jerusalén, Schocken Institute for Jewish Studies of the Jewish Theological Seminary of America (Ms. 24085), (fig. I-74).



Fig. I-74. Mujeres vistiendo sayas ameatadas. *Haggadá*, Jerusalén, Schocken Institute for Jewish Studies of the Jewish Theological Seminary of America, Ms. 24085, folio 32 r.

1.2.2. El brial. (Francia: "cotte"; Inglaterra: "cote").

El *brial* era la prenda rica que se vestía directamente sobre la camisa, tema sobre el que insiste en reiteradas ocasiones el *Cantar de Mío Cid*, ca. 1140, como veremos seguidamente. En esta misma obra se hace evidente asimismo que el término "brial" es sinónimo de "çiclatón" así, en los versos 2720 y 2721 leemos:

*"Alli les tuellen los mantos e los pelliçones
páranlas en cuerpos y en camisas y en çiclatones,"*¹¹⁴¹

Más adelante se repite la misma idea al señalar:

*"Con las espuelas agudas, don ellas an mal sabor,
rompién las camisas e las carnes a ellas amas a dos;
limpia salie la sangre sobre los çiclatones."*¹¹⁴²

Poco después leemos:

*"Leváronse los mantos e las pieles armiñas,
más déxanlas marridas en briales y en camisas,"*¹¹⁴³.

Se insiste nuevamente en la misma idea al decir:

*"Vistió camisa...
sobr'ella un brial primo de çiclatón"*¹¹⁴⁴.

Durante el siglo XII el brial lo vestían tanto hombres como mujeres de las clases nobles. Sin embargo, a partir del s. XIII, cuando los varones dejaron de emplear el traje talar, éste será un vestido utilizado únicamente por el sexo femenino de las clases más altas¹¹⁴⁵. Es importante mencionar que el brial y la saya eran prendas similares, por lo que en este apartado me limitaré únicamente a señalar los rasgos característicos de esta prenda.

¹¹⁴¹ *Cantar de Mío Cid* 1999, versos 2720-2721; op. cit., pág. 351.

¹¹⁴² Ibidem, versos 2737-2740, pág. 353.

¹¹⁴³ Ibidem, versos 2749-2750, pág. 354.

¹¹⁴⁴ Ibidem, versos 3087-3090, pág. 380.

¹¹⁴⁵ BERNIS 1955, pág. 26; MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 73.

1.2.2.1. Corte del Brial.

Forma.

Durante los siglos XIII y XIV el brial, al igual que ocurría con la saya, podía ser de dos tipos: a) entallados o encordados, y b) de forma amplia y suelta. La longitud de cualquiera de ellos solía exceder de la altura de la dama, por lo que generalmente arrastraba por el suelo.

a) Briales entallados o encordados. Se pusieron de moda en el siglo XIII, y su uso perduró hasta el Renacimiento. Este tipo de prenda no tenía mangas, era muy escotado en las sisas y se ajustaba por medio de cordones en el costado, generalmente el lado izquierdo, de forma similar a lo señalado anteriormente en el caso de la camisa y la saya encordadas. La iconografía nos ofrece numerosos ejemplos de este tipo de brial encordado; así, lo viste Salomé, representada en la Puerta de San Juan de la catedral de León, ca. 1265-1275, en la arquivolta central, donde se narra la vida de San Juan, (fig. I-75).



Fig. I-75. Salomé vistiendo brial encordado. Catedral de León, puerta de San Juan.

Afortunadamente contamos con piezas arqueológicas de gran valor, como es el caso del brial encordado que perteneció a Doña Leonor de Castilla, reina de Aragón, fallecida en 1244, (fig. I-76). La prenda, conservada en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos, no tiene mangas y va abierto por el costado izquierdo que se cierra con una cinta en zig-zag. El largo de la prenda era de un metro noventa

centímetros, formando una cola en redondo de medio metro aproximadamente, por lo que arrastraría por el suelo al caminar¹¹⁴⁶.



Fig. I-76. Brial encordado y detalle de la zona de las cuerdas.
Burgos, Santa María la Real de las Huelgas, Museo Textil del Monasterio.

b) Briales de forma amplia y suelta. Hacia la primera mitad del siglo XIII los briales no encordados eran de forma amplia y sencilla, siendo éste al que Viollet-le-Duc denomina “*robe*”¹¹⁴⁷. Este tipo de prenda podía ir provisto de mangas o carecer de ellas; en el primer caso el cuerpo y las mangas se cortaban en una sola pieza, de forma que la prenda formaba arrugas en las sisas y pliegues a la altura del pecho, por lo que éste quedaba así desdibujado; dichos pliegues fueron disminuyendo paulatinamente, hasta desaparecer por completo entre 1250 y 1260, según señala Viollet-le-Duc¹¹⁴⁸. La falda, de forma ligeramente acampanada, sin aberturas laterales o frontales, caía sobre los pies, ampliándose en ocasiones por la parte trasera en una cola redondeada de mayor o menor longitud.

Una pieza arqueológica de gran interés es el brial que formaba parte del ajuar funerario de la Infanta doña María (fallecida en 1235), al que ya se ha hecho referencia

¹¹⁴⁶ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 24 y láminas XXXIII y XXXIV; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 52.

¹¹⁴⁷ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 288.

¹¹⁴⁸ Ibidem., pág. 289.

anteriormente en este trabajo¹¹⁴⁹, (fig. I-77), que ha sido catalogado, en mi opinión erróneamente, como "pellote"¹¹⁵⁰, o "garnacha"¹¹⁵¹, como explicaré a continuación.



Fig. I-77. Brial de la Infanta doña María. Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León.

Para afirmar que estamos ante un brial nos hemos basado en tres elementos que iremos viendo a lo largo de este apartado: a) en primer lugar sus características formales, b) el hecho de que fuera vestido por doña María directamente sobre la camisa, y c) la calidad y riqueza de los tejidos con que está confeccionada la prenda.

En primer lugar, si analizamos esta pieza podemos observar que se adapta perfectamente a las características formales que veíamos más arriba; así, está confeccionada con dos paños que, cortados en una pieza, forman cuerpo y falda. En los costados se incorporan dos grandes nesgas que dan mayor amplitud a la falda, dándole una forma ligeramente acampanada; en este caso la prenda carece de mangas y el cuello es de forma redonda con abertura frontal (escote en amigaut). Me parece interesante señalar que se aprecian restos de agujeros con fibrillas de otros tejidos en el cuello delantero, así como en el inicio de los paños nesgados laterales que coinciden aproximadamente con la cadera, lo que Martínez y Pastrana han asociado con la

¹¹⁴⁹ Los restos de la Infanta doña María, fallecida en 1235, se sacaron del Panteón Real de San Isidoro (León), sepulcro número 8, abierto por la Sociedad Española de Antropología en febrero de 1977. Esta prenda forma parte del ajuar funerario, junto a una camisa (véase la fig. I-12 y el estudio sobre la misma), y una braga (véase la fig. I-24 y el estudio sobre la misma).

¹¹⁵⁰ MARTÍNEZ y PASTRANA 2002, págs. 89-93; MARTÍNEZ MALO 2000, págs. 22-27; CATÁLOGO Exposición 1999 b, pág. 328.

¹¹⁵¹ DESCALZO 2009, págs. 1-11.

existencia de algún elemento decorativo o funcional, del que fue despojada la prenda¹¹⁵².

A principios del siglo XIV cuerpo y falda del brial continúan cortándose en una sola pieza, aunque el vuelo de la falda se aumenta añadiendo mayor número de nesgas, como vemos en el brial que formaba parte del ajuar funerario de doña Teresa Gil¹¹⁵³, fallecida en 1310, (fig. I-78); esta prenda, conservada en el Monasterio del Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora), va forrada de lana y *algodón*¹¹⁵⁴, lo que da forma al cuerpo, del mismo modo que vimos ya en el caso de la saya.



Fig. I-78. Brial de Doña Teresa Gil. Monasterio del Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora).

Hacia el primer cuarto del siglo XIV el corte del brial se fue complicando, siendo ahora ajustado al pecho y suelto en la cintura, formando pliegues grandes a lo largo de la falda. Esta prenda podía llevarse suelta o bien ceñida con un cinturón de forma que quedase ablusada.

En el último cuarto del siglo XIV, vemos una prenda más ceñida en la parte superior, de modo que el pecho y la cintura quedaban muy marcados, y el talle muy elevado, mientras que la parte inferior se llenaba de pliegues. Todo ello se refleja en la

¹¹⁵² MARTÍNEZ MALO 2000, pág. 26.

¹¹⁵³ Doña Teresa Gil, infanta portuguesa vivió en Valladolid y fundó el monasterio del Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora), donde se conserva su ajuar funerario, compuesto por camisa (véase la fig. I-13 y el estudio de la misma), brial, guantes y tocado (véase la fig. II-38 b y el estudio sobre la misma).

¹¹⁵⁴ DESCALZO 2009, pág. 4.

indumentaria de la dama que aparece en una losa sepulcral, ca. 1375-1400, en la Iglesia parroquial de Illescas (Toledo), (fig. I-79)¹¹⁵⁵.



Fig. I-79. Brial ceñido en el pecho y con pliegues en la falda. Iglesia parroquial de Illescas (Toledo).

Mangas.

En cuanto al tipo de manga, quiero señalar que en el brial se utilizaron igualmente las *mangas cosedizas*, es decir de quita y pon, a las que ya se hizo referencia anteriormente en el apartado dedicado a la saya; así, en la *Historia Troyana*, de la segunda mitad del siglo XIV, en el poema X donde se narra cómo Diómedes gana el amor de Briseida, podemos leer:

*"La donzella quando vio
commo por ella murie,
fue alegre e de gran brio;
e en vn brial que vestie,
que era de ciclaton,
traio una manga muy bella
e diogela por pendon
que truxies por amor della.*¹¹⁵⁶

¹¹⁵⁵ Véase también la fig. I-87.

¹¹⁵⁶ *Historia troyana* 1934, Poesía X, versos 139-146, pág. 196; *Crónica Troyana* 1975, pág. 200.

De los versos anteriores se desprende además la facilidad con que podían ponerse y quitarse dichas mangas.

La forma de las mangas sigue una evolución similar a lo que ya vimos en el apartado dedicado a la saya, por lo que no se insistirá en el tema. Sí quisiera, no obstante, llamar la atención sobre el brial de Doña Teresa Gil (fallecida en 1310), analizado más arriba, cuya manga estrecha cubre la zona del puño con ojales y pequeños botones¹¹⁵⁷, siguiendo el gusto del momento, (fig. I-80).



Fig. I-80. Brial de Doña Teresa Gil. Detalle de la manga abotonada.
Monasterio del Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora).

Escote.

La forma del escote, al igual que ocurría en el caso de la saya, se mantuvo completamente cerrado y pegado a la base del cuello a lo largo de todo el siglo XIII, yendo provisto en ocasiones con la abertura frontal o escote en amigaut, ya estudiado en el apartado dedicado a la camisa y la saya. Dicha abertura, en el caso del brial, iba decorado con todo lujo y riqueza; a veces iba rematado con galones de oro o plata como vemos por ejemplo en la Cantiga XLIII-1 del Códice Rico escorialense (Ms. T-I-1), de 1283, (fig. I-81).

¹¹⁵⁷ DESCALZO 2009, págs. 4 y 10.



Fig. I-81. Escote decorado con galón dorado. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I.1. Cantiga XLIII-1.

Ya en el siglo XIV esta abertura del escote podía cerrarse con pequeños botones que, además de una finalidad práctica, tenían un objetivo ornamental, como es el caso del brial con que fue enterrada doña Teresa Gil (1307), en el Monasterio del Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora) , (fig. I-82).



Fig. I-82. Escote decorado con botonadura. Detalle del brial de doña Teresa Gil. Monasterio del Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora).

En la iconografía de los siglos XII, XIII y XIV, tanto en la península ibérica como en otros lugares de Europa, aparece reflejado el brial cuyo escote, si bien se adaptaba a la forma del cuello era ligeramente desbocado. El mismo se ajustaba por medio de un broche de manera que la tela quedaba fruncida en esa zona. Los ejemplos iconográficos de esta moda son muy abundantes, especialmente a lo largo del siglo XIII; así, lo luce la talla de la Virgen sedente con Niño, de la segunda mitad del siglo XIII, conservada en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja), (fig. I-83). Un ejemplo similar al anterior, lo hallamos en la escultura de la Virgen de

Villavieja, de finales del siglo XIII o principios del XIV, en la iglesia de Nalda, La Rioja, (fig. I-84)¹¹⁵⁸.



Fig. I-83. Escote de brial con broche.
Monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja).



Fig. I-84. Escote de brial con broche.
Virgen de Villavieja. Nalda, La Rioja.

Fuera de España, tenemos un ejemplo en la Catedral de San Pedro de Bamberg, en la escultura que simboliza la *Sinagoga*, ca.1225-1237, situada en el coro de San Jorge, (fig I-85).



Fig. I-85. Escote de brial con broche. Bamberg, catedral de San Pedro, coro de San Jorge.

Una prenda similar a la que veíamos anteriormente viste Mikal, la hija de Saúl, representada en el fol. 20 v. de la *Biblia del Cardenal Maciejowski*¹¹⁵⁹, manuscrito

¹¹⁵⁸ Véanse también las figs. I-187, I-188.

¹¹⁵⁹ También conocido como *The Morgan Crusaders's Bible*, *Biblia del sha Abbas* y *Biblia de San Luis*.

realizado en París, ca. 1250, conservado actualmente en New York, Pierpont Morgan Library (Ms. 638), (fig. I-86).



Fig. I-86. Escote de brial con broche. *The Morgan Crusader's Bible*. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 638, fol. 20v.

El escote del brial irá sufriendo las mismas transformaciones que ya vimos en su momento en el caso de la saya, por lo que no considero oportuno insistir en este tema. Sí me parece interesante señalar que hacia la segunda mitad del siglo XIV, aunque el escote sigue descubriendo parte de los hombros, ahora su forma es recta en el borde inferior y suele ir rebordeado, según señala Bernis¹¹⁶⁰. Dicha autora llama asimismo la atención sobre la dificultad de ver la forma del escote cuando la dama se cubría con el manto, recomendando prestar atención a la forma curva o recta de la parte que queda a la vista. Las representaciones artísticas de este tipo de escote son muy numerosas; así, por ejemplo, lo vemos en el armario relicario del Monasterio de Piedra, de 1390, atribuido a Guillén de Leví, (documentado entre 1378 y 1407), y a su sobrino Juan de Leví (documentado entre 1392 y 1407)¹¹⁶¹, conservado en Madrid, Real Academia de la Historia, (fig. I-87). En las fuentes iconográficas de los países del Occidente cristiano, este tipo de escote está ampliamente representado; así, aparece reflejado en el *Retablo de San Pedro* obra del Maestro Bertram, de ca. 1383, conservado en Hamburgo Kunsthalle, en la tabla donde se representa la Anunciación a la Virgen, (fig. I-88).

¹¹⁶⁰ BERNIS 1970, pág. 201.

¹¹⁶¹ GONZÁLEZ ZYMLA 2010, pág. 242.



Fig. I-87. Escote de forma rectilínea. Madrid, Armario Relicario del Monasterio de Piedra. Madrid, Real Academia de la Historia.



Fig. I-88. Escote de forma rectilínea. Maestro Bertram: Retablo de San Pedro, La Anunciación. Hamburgo Kunsthalle.

1.2.2.2. Materiales empleados en la confección del brial

El brial se caracterizaba por la gran cantidad y calidad de las telas con que estaba confeccionado, así como en el tipo de adornos¹¹⁶² con que se enriquecía. Los tejidos empleados para confeccionar el brial solían estar realizados con seda, material rico destinado generalmente a ser vestido por reyes, como se desprende de las *Siete Partidas* de Alfonso X, obra finalizada ca. 1265, donde se indica:

*"Qué el rey se debe vestir muy apuestamente. Vestiduras hacen mucho conocer a los hombres por nobles o por viles, e los sabios antiguos establecieron que los reyes vistiesen paños de seda con oro e con piedras preciosas."*¹¹⁶³

La utilización de la seda fue constantemente controlada; así, el rey Alfonso XI en el año 1338 restringía el uso de la misma al prohibir que:

*"... todas las otras mugeres fijas e parientas delos rricos omes e caualleros e escuderos e otros omes quales quier que non vistan pannos ningunos de seda con oro ni sin oro... Ningunas mugeres ni fijas ni parientes delos omes buenos que tienen pendones que non vistan pannos ningunos de seda..."*¹¹⁶⁴.

¹¹⁶² MENÉNDEZ PIDAL, G 1986, pág. 73; BERNIS 1955, pág. 26.

¹¹⁶³ ALFONSO X, Las Siete Partidas 2004, Partida II, Título V, Ley 5, pág. 198.

¹¹⁶⁴ Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla 1861-1882, Tomo I, pág. 454.

En las Cortes de Alcalá de Henares, celebradas en 1348, el mismo monarca anterior ordenaba que los paños de seda y oro quedaran reservados para el infante real, y a los príncipes se les permitían dichos paños, aunque no podían llevar adornos ni oro; así dice:

*"Otrosí que ningund ome de nuestro regno, salvo el Infante, que non traya panno ninguno de oro, nin de seda..., pero que mis fijos que puedan traer pannos de tapete ó de seda sin oro o sin adobos"*¹¹⁶⁵.

No obstante, en las mismas Cortes Pedro I permitía que *"todas las duennas de Toledo mozárabes, las que fueren fijas dalgo, ó mugeres de caballeros, ó escudeeros fijosdalgo, que puedan vestir seda..."*¹¹⁶⁶

En documentos medievales vemos aparecer el término sirgo con un valor idéntico a la seda, donde se encuentra la base etimológica de dicha voz, significando en su origen la seda que venía de China¹¹⁶⁷. En relación a dicho término, hay que señalar que aparece ya citado en el año 853, en el *Cartulario* de San Millán de la Cogolla. Más tarde se menciona en los portazgos de Ocaña y Alarilla de principios del siglo XIII¹¹⁶⁸. Entre finales del siglo XIII y principios del XIV continúa apareciendo en distintos Fueros¹¹⁶⁹, por lo que es evidente que su uso fue muy popular a lo largo de las dos centurias. Dada la calidad y por tanto su precio elevado, este material estuvo restringido incluso a los ricos hombres y caballeros, que tenían limitado el número de trajes confeccionados con sirgo que podían regalar a sus esposas; así, por ejemplo en las Cortes de Alcalá de Henares celebradas en 1348, Alfonso XI, entre otras cosas, señala:

*"Otrosy que ningund rico omme que non dé a su muger ante que case nin después que casare ffasta quatro meses mas de tres pares de pannos, el uno de oro o de sirgo..."*¹¹⁷⁰.

Con sirgo se confeccionaron, entre otras prendas, briales; así, en la segunda mitad del siglo XIV, en el código gallego de la *Historia Troyana*, traducido del

¹¹⁶⁵ Colección de Cortes 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 40-41.

¹¹⁶⁶ Ibidem, pág. 44.

¹¹⁶⁷ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 345.

¹¹⁶⁸ MARTÍN RODRÍGUEZ 1962, pág. 525.

¹¹⁶⁹ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 572.

¹¹⁷⁰ Colección de Cortes 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 41.

manuscrito alfonsino escurialense (h-I-6), y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. núm. 10233), encontramos el término sirgo:

*“... et diol una manga de brial que ella vestía que era de un paño de sirgo muy noble...”*¹¹⁷¹.

En los textos aparece el término *ciclatón* para referirse a un tejido de características similares al sirgo, es decir, elaborado con seda y entretejido con hilos de oro, que fue empleado en la confección del brial. Introducido en España por los musulmanes, este tejido adquirió rápidamente una gran fama, especialmente el fabricado en Almería, apareciendo por primera vez en unos inventarios mozárabes de 1112¹¹⁷². Asimismo en el *Poema de mio Cid*, ca. 1140, se hace mención a la confección de un brial con este material al señalar:

*“un brial primo de çiclaton, obrado es con oro, ...”*¹¹⁷³.

Si bien en el manuscrito gallego de la *Historia Troyana*, editado por Parker, que veíamos más arriba, encontramos el término “*sirgo*”, R. Menéndez Pidal, al transcribir los mismos versos de la *Historia Troyana, en prosa y verso*, correspondientes a los dos fragmentos conservados, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. núm. 10146; - antiguo Li-99-), y el segundo en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, (Ms. L-II-16), emplea la denominación “*ciclatón*”:

*"La doncella quando vió
Commo por ella murie
Fue alegre e de gran brio;
E en un brial que vestie,
Que era de ciclaton, ...”*¹¹⁷⁴

De lo anterior puede deducirse que los términos sirgo y ciclatón, o bien eran sinónimos o bien eran empleados para referirse a un tipo de tejido de seda y oro, de características muy similares.

¹¹⁷¹ *Crónica Troyana* 1975, fol. 108 r., pág. 200.

¹¹⁷² MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 290.

¹¹⁷³ *Cantar de Mio Cid* 1999, verso 3091, pág. 136.

¹¹⁷⁴ *Historia Troyana* 1934, Poesía X, versos 139-146.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV el término ciclatón desaparece del léxico castellano¹¹⁷⁵, aunque siguen apareciendo referencias a paños de lujo fabricados en seda y con hilo dorado. Generalmente estos ricos paños, que procedían de Italia, llegaban a Castilla a través de su frontera terrestre con los reinos de Aragón y Valencia. También hay constancia de que algunos mercaderes catalano-aragoneses negociaron con este tipo de tejidos¹¹⁷⁶; así, en un cuaderno de cuentas de Enrique II se hace constar que la Corona de Castilla compró paños de oro extranjeros al mercader de Barcelona Bartolomé Paredes, por valor de 32.487 mrs.¹¹⁷⁷.

El *xamit* o *jamete* es otro tejido de seda, muy apreciado, que se menciona en los textos literarios y la documentación de los siglos XIII, XIV y XV. El xamit, muy popular en el siglo XIII, se caracterizaba porque su trama de seda gruesa estaba casi enteramente cubierta por la urdimbre de hilo fino y brillante, y, a veces se entretejía con oro¹¹⁷⁸. Para la elaboración de estos tejidos se utilizó la técnica de "samito", procedente de Oriente¹¹⁷⁹. Con este material se confeccionaron briales, entre otras prendas; así, lo vemos en la *Vida de Santa María Egipciaca*, ca. 1215, donde se señala: "*Brial de xamit se vistie,...*"¹¹⁸⁰. En *Razón de Amor*, poema de principios del siglo XIII, se menciona asimismo este tipo de prenda del modo siguiente: "... *el manto y su brial de xamet era, que non d'al*"¹¹⁸¹.

En cuanto a los cordones o cuerdas con que se ajustaban los briales encordados, solían estar confeccionados con seda; así, en el Fuero de Alcaraz, otorgado por Alfonso VIII en 1213, aparecen: "*De la dozana de las cuerdas de seda, . II dineros*"¹¹⁸². También podían realizarse con filamentos de plata, dorada o no, envueltos en un hilo de seda amarilla y aplicados a lo largo de la cinta, o sea como urdimbre¹¹⁸³. Este tipo de

¹¹⁷⁵ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 290-292.

¹¹⁷⁶ DIAGO HERNANDO 2001, pág. 83.

¹¹⁷⁷ VALDEÓN 1996, pág. 44.

¹¹⁷⁸ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 306 y ss.

¹¹⁷⁹ El término "samito", procede del griego "hexámitos", por los seis hilos mínimos que intervienen en su ligamento, y del latín "samitum" (GUAL CAMARENA 1976, pág. 415; PARTEARROYO 2005, pág. 51).

¹¹⁸⁰ *Vida de Santa María Egipciaca* 2002, verso 239, pág. 25.

¹¹⁸¹ *Razón de Amor* 1976, versos 70-72, pág. 112.

¹¹⁸² ROUDIL 1968, tomo I, pág. 577.

¹¹⁸³ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 74.

cuerda aparece referenciada en unos aranceles del siglo XIII en los que se señala: "...nin ... nin cuerdas... doro nin de argent..."¹¹⁸⁴.

El brial, además de los ricos tejidos con que estaba confeccionado, también podía ir forrado con distintos materiales, como ocurría con otras prendas; así, en la *Historia Troyana*, de la segunda mitad del siglo XIV, se hace la siguiente descripción:

"... vestiose un brial forrado de una peña armiña e may's fermosa e may's preçiada que onbre del mundo podria ver."¹¹⁸⁵.

El brial podía asimismo ir ricamente adornado con galones tejidos a base de hilos dorados o plateados, que en los siglos XIII y XIV se denominaban orofrés. Este término que aparece en la *Crónica General de España*, cuya primera versión fue escrita entre 1260 y 1274¹¹⁸⁶, es mencionado asimismo en numerosos documentos del siglo XIV, como veremos seguidamente. Aunque este tipo de adorno siempre era caro, su valor dependía de la anchura, según se desprende de ciertos documentos; así, en el *Libro de la Casa de Sancho IV*, fol. 9 v y 14 v, respectivamente, vemos:

"Quatro orofreses estrechos a .XV. mrs. la pieza e una ancha por .XX. mrs." y ".VI piezas d'orofreses estrechos, a .XV. mrs. la pieza"¹¹⁸⁷.

Dado su elevado precio, este tipo de adorno fue considerado como un lujo excesivo, por lo que se prohibió su uso reiteradamente; así, en las Cortes de Sevilla de 1252, en las que Alfonso X trataba de controlar, entre otras cosas, los precios de distintas prendas del vestido, mandaba:

"... Otrosi, mando que ninguna muger non traya orfres..."¹¹⁸⁸.

Posteriormente, en las Cortes de Burgos de 1338, se permitía este lujo solamente al rey, al indicar:

"Ningún ome... saluo nos que non vista... ningunos pannos con orofres..."¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁴ CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 11.

¹¹⁸⁵ Historia Troyana 1934, Poesía XI, pág. 140.

¹¹⁸⁶ ALFONSO X, *Primera Crónica General* 1906, Tomo I, capítulo 1009, pág. 687.

¹¹⁸⁷ CASTRO 1921-1923, Tomo X, pág. 117.

¹¹⁸⁸ BALLESTEROS 1911, Tomo III, Memoria 3ª, pág. 125; SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 89.

¹¹⁸⁹ Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla 1861-1882, tomo I, pág. 454.

Sin embargo, en las Cortes de Alcalá de Henares, celebradas en 1348, Alfonso XI se mostraba mucho más tolerante y permitía:

*"Otrosi tenemos por bien que en todos los lugares de nuestros regnos las mugeres de los cibdadanos, ó de ruanos ó de otro ome de menor guisa, que sus maridos mantovieran cavallos, que puedan traer... orofrés ellas e sus fijas por casar..."*¹¹⁹⁰.

Los ejemplos iconográficos de este tipo de adorno son muy numerosos; así, lo vemos frecuentemente reflejado en el Códice Rico escurialense de las *Cantigas* (Ms. T-I-1), ca. 1275, entre ellas la número XLII-4, (fig. I-89). Otro ejemplo en la escultura sedente de la Virgen entronizada con el Niño, de comienzos del siglo XIV, procedente de Tozalmoro (Soria), actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, (fig. I-90).



Fig. I-89. Escotes y mangas de brial adornados con orofrés. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I.1. Cantiga XLII-4.



Fig. I-90. Escote de brial adornado con orofrés. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

¹¹⁹⁰ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 42.

Las piezas arqueológicas que afortunadamente aún se conservan nos permiten observar estos ricos tejidos; así, la ya mencionada Infanta María, hija de Fernando III, al ser enterrada en el Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León (ca. 1235), vestía un brial confeccionado con seda, decorado con bandas horizontales formadas por hilos entorchados de oro, e iba forrado con piel¹¹⁹¹. También confeccionado con seda, en este caso de color azul, era la prenda perteneciente a doña Teresa Gil de Riba de Vizela, fallecida en 1307, a la que ya se ha hecho referencia anteriormente¹¹⁹². Muy similar al anterior era el brial que vestía Doña Leonor de Castilla, reina de Aragón (fallecida en 1244), en su enterramiento en el Panteón Real de las Huelgas (Burgos); confeccionado con un riquísimo tejido de seda en tonos verdosos, asimismo entretejido con hilos entorchados de oro¹¹⁹³; los cordones con los que se ajustaba el mismo eran tubulares, o sea cerrados, y estaban realizados también con seda (fig. I-91). En el mismo enterramiento anterior se hallan los restos del brial de María de Almenar (s. XIII), confeccionado asimismo con seda amarilla¹¹⁹⁴.



Fig. I-91. Detalle de los cordones del brial de doña Leonor de Castilla. Burgos, Monasterio de Santa María la Real de Huelgas, Museo Textil.

1.2.2.3. Color y decoración de los tejidos.

El color del brial fue muy variado; ya que los tejidos con los que solía confeccionarse podían teñirse con facilidad, utilizándose fórmulas o recetas transmitidas por los tintoreros, en su mayoría judíos, de generación en generación¹¹⁹⁵; así, están

¹¹⁹¹ MARTÍNEZ y PASTRANA 2002, págs. 89-93; MARTÍNEZ MALO 2000, págs. 22-27; MARTÍNEZ MALO 1999, pág. 328

¹¹⁹² DESCALZO 2009, págs. 1-11.

¹¹⁹³ GÓMEZ MORENO 1946, págs. 23, 29; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 53; MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 257.

¹¹⁹⁴ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 29 y lámina XXXIV.

¹¹⁹⁵ PARTEARROYO 2005, pág. 42.

documentadas sedas doradas, blancas, morenas, bermejas, moradas, verdes, amarillas, negras, rojas, azules y de listas¹¹⁹⁶. En cuanto a los briales realizados con ciclatón, podían ser blancos o verdes, aunque es de gran interés el señalar que existió una enorme diferencia entre los orientales que se teñían de azul, y los elaborados por los musulmanes españoles, especialmente en la zona de Almería, que eran de un color rojo vivo, debido tal vez a la excelente producción de cochinilla en esa zona de España¹¹⁹⁷.

Dentro de este apartado me parece interesante señalar el tipo de decoración de los tejidos empleados en la confección de estas ricas prendas, que en ocasiones llegaba a ser de gran complejidad, como se desprende de los textos literarios; así, en la *Historia Troyana*, de la segunda mitad del siglo XIV, se explica que el brial que vestía Briseida era de un tejido:

*“fencho en India la Mayor por muy grand maestría e avía en él mill naturas e mill colores de flores e de bestias e de todas las otras colores e cosas que por el mundo son”*¹¹⁹⁸.

Las piezas arqueológicas que se conservan vienen a corroborar este tema; así, por ejemplo, el brial de doña Leonor de Castilla, reina de Aragón que veíamos más arriba (figs. I-76 e I-91), hallado en su enterramiento de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, estaba confeccionado con un tejido adornado con motivos geométricos y vegetales, alternando estrellas de ocho puntas en recuadros mixtilíneos, con corolas estilizadas de ocho pétalos en enmarque circular y entrelazos¹¹⁹⁹, (fig. I-92).

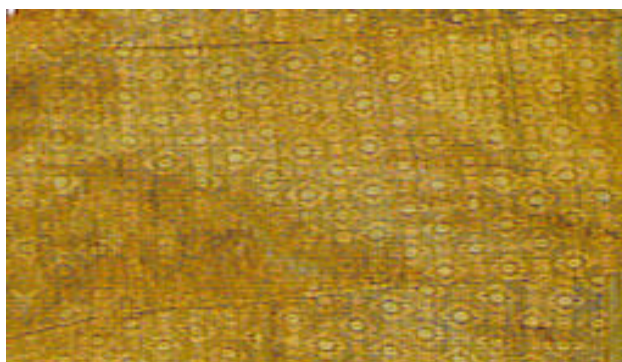


Fig. I-92. Brial de Doña Leonor de Castilla. Detalle del tejido. Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Museo Textil.

¹¹⁹⁶ MARTÍNEZ MELENDEZ 1989, pág. 339.

¹¹⁹⁷ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 335-336. MARTÍNEZ MELENDEZ 1989, pág. 291.

¹¹⁹⁸ *Historia Troyana* 1934, pág. 140.

¹¹⁹⁹ HERRERO CARRETERO 1988, pág. 53; PARTEARROYO 2007, pág. 402.

Procedentes del mismo enterramiento anterior se conservan los restos de la prenda que perteneció a la supuesta María de Almenar, dama referenciada marginalmente en el *Calendario*, códice del siglo XIII conservado en dicho Monasterio¹²⁰⁰; en este caso la decoración del tejido es geométrica, desarrollándose a base de rombos, y sobre patrón alargado, por consecuencia formando una especie de lazo de cuatro sin estrellas¹²⁰¹, (fig. I-92 b).



Fig. 92 b. Tejido de la prenda vestida por María de Almenar. Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Museo Textil.

El brial que vestía doña Teresa Gil de Riba de Vizela, (fallecida en 1310), en su enterramiento en el Monasterio de Sancti Spiritus de Toro (Zamora), iba forrado con fibras de relleno de lana y algodón, como se ha señalado más arriba. La decoración de este tejido es muy distinta a lo que veíamos anteriormente, ya que en este caso se consigue aprovechando la unión de los materiales que forman el mencionado relleno, mediante pespuntos, que van formando líneas verticales a lo largo de la prenda (fig. I-93). En los puños de las mangas dichas costuras originan una decoración en forma de hojas (fig. I-94)¹²⁰².

¹²⁰⁰ GOMEZ MORENO, M., op. cit., págs. 10-11, 28; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 89.

¹²⁰¹ GÓMEZ MORENO 1946, págs. 29, 52-53, lámina LXI a.

¹²⁰² DESCALZO 2009, pág. 10.



Fig. I-93. Brial de Doña Teresa Gil. Detalle del tejido.
Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora).



Fig. I-94. Brial de Doña Teresa Gil. Detalle del tejido de la manga.
Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora).

1.3. Prendas de encima.

Bajo este epígrafe se incluirán en este trabajo todas aquellas piezas que se vestían sobre las prendas de debajo, es decir, sayas y briales, y bajo sobretodos con mangas y mantos o capas.

1.3.1. La cota (Francia: hasta mediados del siglo XIII: "briaud", a partir de esta fecha: "surcot"; Inglaterra: "surcote", "overkirtle"; Reino de Navarra: "sobrecota", denominación de influencia francesa; Reino de Aragón: "cote", o "cota").

No hay que confundir el término **cota** con la palabra francesa cote, que equivale a nuestra saya castellana o la gonela catalana. En cuanto a la cota podemos afirmar que era una prenda de encima, como se desprende de ciertos documentos conservados en los Archivos de la Corona de Aragón. Entre ellos se encuentran los registros de los gastos de palacio desde el año 1258 al 1285, entre los que constan las partidas destinadas a vestiduras, tanto nobles como aquellas utilizadas por la servidumbre. En dichos registros se enumeran las prendas siguiendo un orden, desde las que se vestían sobre todas las demás, como eran las capas; hasta las sayas o gonelas, vestidas sobre la camisa; pasando por la cota, que era una de las prendas intermedias; así, aparece:

"Mantel y cote de id. 2 1/2 canas. Mantel, cote y gonela..."

"Mantel, cote y gonela de persete colorado, 5 canas..."

*"Capa y cote de **cendal** amarillo, 80 sueldos..."¹²⁰³.*

"Mantel, cota y gonela de persete ya rojo, ..."

"Capa de mangas, cote y gonela, 4 canas, ..."

"Mantel, cote y gonela de un paño, en suma de 4 canas con sus peñas y adorno de pieles."¹²⁰⁴

"Mantel, cote y gonela de persete colorado, 5 canas 4 1/2 palmos á 65 sueldos,..."¹²⁰⁵

"Mantel, cote y gonela 5 canas 5 palmos de color..."¹²⁰⁶

¹²⁰³ PUIGGARÍ 1890, pág. 62.

¹²⁰⁴ Ibidem, pág. 64.

¹²⁰⁵ Ibidem, pág. 66.

¹²⁰⁶ Ibidem, pág. 67.

En las fuentes escritas del siglo XIV sigue empleándose el término cota para designar un vestido de encima; así, lo encontramos en un documento de 1311, en el que Jaime II de Aragón ordena para su hija:

*"un brial e un cot de drap de seda..."*¹²⁰⁷.

1.3.1.1. Corte de la cota.

Forma.

Durante los siglos XIII y XIV la forma de esta prenda era más o menos holgada y generalmente suelta de la cintura, adaptándose a la forma de la pieza de debajo sobre la que se vestía. Frecuentemente, la cota era más corta que la prenda de debajo.

La evolución de la cota es paralela a la que vimos para la saya y el brial, por lo que a veces es complicado distinguirla en las representaciones artísticas. En los numerosos ejemplos iconográficos podemos observar que la cota, como ocurría con la saya, iba en ocasiones abierta por los lados, lo que nos permite apreciar los distintos tipos de forros interiores con los que podía ir provista. Según ciertos documentos, dichos forros podían ser de algodón o pieles; así, entre los bienes dejados por doña Gracia Ximénez de Tena en 1380 aparece:

"Una cota de muller, parda, forrado el cuerpo de cotonado blanco"

*"Una cota de muller, morada, forrada con penya blanca"*¹²⁰⁸.

Un ejemplo español de la mencionada cota abierta en los lados y forrada con pieles, lo hallamos en la pintura mural que decora la Capilla de San Miguel del Monasterio de Santa María de Pedralbes, ca.1343-1346, donde la viste Santa Inés (fig. I-95)¹²⁰⁹.

¹²⁰⁷ MARTÍNEZ FERRANDO 1948, Vol. II, pág. 66.

¹²⁰⁸ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 349.

¹²⁰⁹ Véase también la fig. I-108.



Fig. I-95. Santa Inés vistiendo cota con forro de piel. Capilla de San Miguel. Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona).

En las fuentes iconográficas de otros lugares de Europa, vemos también representada la cota forrada de pieles, un ejemplo en el fol. 9 v. de *La Somme le roy*, manuscrito francés de finales del siglo XIII, conservado en Londres, British Library, Add. Ms. 28162, (fig. I-95 b).



Fig. I-95 b. Cota forrada con pieles. *La Somme le roy*, Londres, British Library, Add. Ms. 28162, fol. 9 v.

A partir del último cuarto del siglo XIV, la cota podía ceñirse al cuerpo mediante botones que recorrían de arriba a bajo su parte frontal, de igual manera que estudiamos al analizar las prendas de debajo. Son muy numerosas las representaciones de este tipo

de prenda en la iconografía; un ejemplo lo tenemos en el alfarje mudéjar que cubre el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, de finales del siglo XIV, (fig. I-96)¹²¹⁰.



Fig. I-96. Cota cerrada con botones. Monasterio de Santo Domingo de Silos.

Mangas.

La cota podía carecer de mangas, como la que viste la mujer que aparece hilando en la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, (fig. I-97).



Fig. I-97. Cota sin mangas. Techumbre Catedral de Teruel.

¹²¹⁰ Véase también la fig. I-103.

Cuando la cota iba provista de mangas, al igual que ya vimos en otras prendas, podían ser de quita y pon como se desprende de ciertos documentos; así, entre los bienes de una dama aragonesa inventariados en 1380 aparece: "*Una cota de muller,... forrada con penya blanca, e con dos pares de mangas*"¹²¹¹, de donde se desprende que dichas mangas podrían intercambiarse en la misma prenda. A lo largo del siglo XIII las mangas de la cota fueron estrechas, según la moda del momento, por lo que en las representaciones artísticas resulta complicado discernir si se trata de una prenda de debajo, o de una cota. Hacia mediados de la misma centuria vemos reflejada en la iconografía una cota provista de unas pequeñas mangas postizas que caían sobre los hombros, las cuales iban provistas de unas aberturas laterales por las que se introducían los brazos; un ejemplo lo tenemos en la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, (fig. I-98), así como en la Cantiga LXVIII-1 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-99).



Fig. I-98. Cota con mangas postizas. Techumbre Catedral de Teruel.



Fig. I-99. Cota con mangas postizas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LXVIII-1.

¹²¹¹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 349.

Menéndez Pidal, en mi opinión erróneamente, denomina a este tipo de prenda "*saya rústica*"¹²¹², aunque señala que la misma difiere enormemente de las piezas que se vestían directamente sobre la camisa. Yo considero que esta prenda es una cota, puesto que como podemos observar en las imágenes anteriores, la misma, que deja ver la prenda de debajo, no va vestida sobre la camisa, sino sobre lo que parece ser una saya, por lo que considero más apropiado incluirla en el grupo correspondiente a los trajes de encima.

En ciertas ocasiones dichas mangas postizas aparecen anudadas sobre los hombros, como vemos en varias Cantigas del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, en las que se representan mujeres ayudando en el parto, entre ellas la número LXXXIX-2 (fig. I-100), la CXV-2, o la CXVIII-1 (fig. I-101), así como en el fol. 87 r-9 del Códice conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia (Ms. II-1-213), ca. 1275, (fig. I-102), donde aparece representada otra mujer que amasa pan.



Fig. I-100. Cota con mangas anudadas sobre el hombro. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LXXXIX-2.



Figs. I-101. Cota con mangas anudadas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CXVIII-1.

¹²¹² MENÉNDEZ PIDAL, G 1986, pág. 74 y 78.

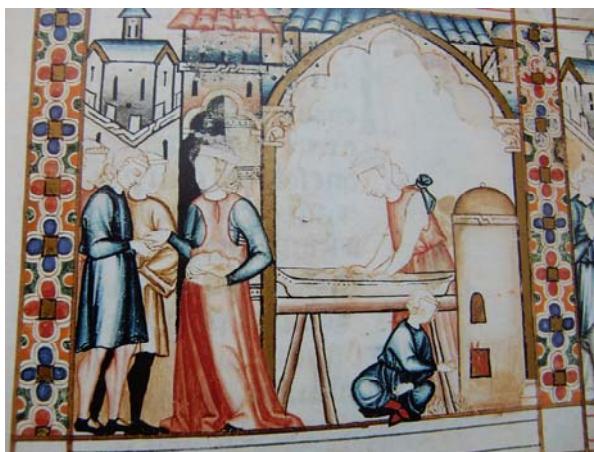


Fig. I-102. Cota con mangas anudadas en la espalda. Biblioteca Nacional de Florencia, Ms. II, 1, 213, fol. 87 r-9.

Menéndez Pidal¹²¹³ señala asimismo que muy posiblemente este traje corresponde a un tipo social indeterminado; sin embargo, en mi opinión queda bastante claro en dichas representaciones que ésta era una prenda utilizada por las mujeres que realizaban ciertos trabajos y que necesitaban libertad de movimientos para llevarlos a cabo.

En el siglo XIV vemos un tipo de manga más corta que las del vestido de debajo, por lo que las de la saya o el brial quedaban a la vista; un ejemplo lo tenemos en el alfarje mudéjar del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, de finales del siglo XIV, (fig. I-103).



Fig. I-103. Cota con mangas más cortas que las de la saya. Monasterio de Santo Domingo de Silos. Claustro.

¹²¹³ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 78.

Hacia 1320 se ponen de moda las mangas con un ensanchamiento colgante a partir del codo, que ya se habían empleado en el siglo XII de forma similar¹²¹⁴. Un ejemplo de dicho tipo de manga lo hallamos en el fol. 12 del *Breviari d'amor*, manuscrito conservado en San Petersburgo, M.E. Saltykov Shchedrin, Gos. Bibl., Ms. esp. F. v. XIV. I (antiguo Hermitage 5, 3, 66), escrito en provenzal y copiado, según consta en el colofón, en 1320 en la ciudad de Lérida¹²¹⁵, (fig. I-104). Lo vemos también en Pamplona, en las pinturas murales, ca. 1330, que decoraban el refectorio de la Catedral, conservadas actualmente en el Museo de Navarra, de dicha localidad, (fig. I-104 b).



Fig. I-104. Manga con ensanchamiento colgante. *Breviari d'amor*, San Petersburgo, M.E. Saltykov Shchedrin, Gos. Bibl., Ms. esp. F. v. XIV. I (antiguo Hermitage 5, 3, 66), fol. 12.



Fig. I-104 b. Manga con ensanchamiento colgante. Pamplona, Museo Catedralicio de Navarra.

¹²¹⁴ Véase por ejemplo el *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo, o el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago.

¹²¹⁵ RODRÍGUEZ BARRAL 2009, pág. 38.

Un tipo de manga similar a las anteriores, aparece en la *Crónica Troyana*, códice iluminado, ca. 1350, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. H-I-6), en el folio en el que se representa el "Encierro de Casandra", (fig. I-104 c). Otro ejemplo en las pinturas murales que decoran el convento de Santa Clara en Toro (Zamora), de mediados del siglo XIV, (fig. I-105).



Fig. I-104 c. Mangas con ensanchamiento colgante. *Crónica Troyana*, Encierro de Casandra. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-6.

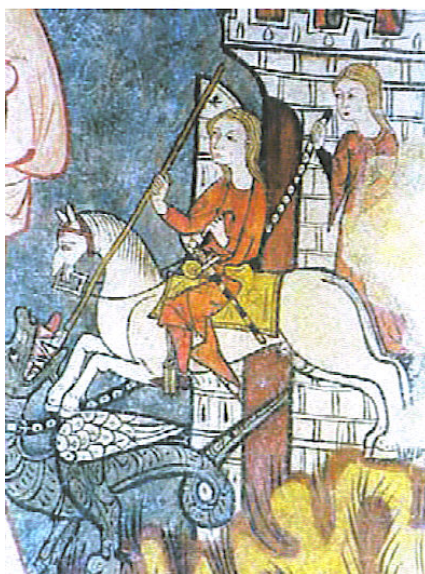


Fig. I-105. Manga con ensanchamiento colgante. Convento de Santa Clara, Toro (Zamora).

En numerosas ocasiones dichas piezas colgantes iban forradas con pieles, como vemos en las pinturas murales sobre la *Vida de San Juan Bautista*, del mismo convento anterior, donde luce la dama que atiende a Santa Isabel en el alumbramiento del

Santo (fig. I-106), así como Salomé que toma la cabeza del santo entre sus manos (fig. I-107).



Figs. I-106 y I-107. Mangas forradas con piel. Convento de Santa Clara, Toro (Zamora).

Hacia mediados del siglo XIV aparece reflejada, en la iconografía de la península ibérica, un tipo de manga provista de unas largas tiras o *pendentes* que iban sujetas al brazo por medio de una especie de brazaletes. A este tipo de pieza puede que se refiera un documento de 1390, donde se menciona la utilización de ciertas pieles para forrar: "*en las mangas pendent...*"¹²¹⁶. En relación a este tema Bernis señala que estas "*largas tiras o pendent sujetos al brazo*" se tomaron de la moda francesa a finales del siglo XIV¹²¹⁷; sin embargo, en las pinturas murales de la Capilla de San Miguel, realizadas por Ferrer Bassá entre 1343 y 1346, vemos ya reflejadas estas mangas con pendent (figs. I-95 y I-108). Viollet-le-Duc¹²¹⁸ hace también referencia a una especie de brazaletes, realizado con piel de armiño y del que colgaba una tira del mismo material, del que dice se había puesto de moda entre las damas y caballeros nobles, hacia 1360, siendo por lo tanto posterior al ejemplo español.

¹²¹⁶ Pamplona, Archivo Real y General de Navarra, 1ª S, N. 209, fol. 130verso.

¹²¹⁷ BERNIS 1955, pág. 33.

¹²¹⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 231.



Fig. I-108. Mangas con pendent. Ferrer Bassá: pinturas en la Capilla de San Miguel. Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona).

Un ejemplo francés de pendiente, muy similar al español que acabamos de ver (figs. I-95 y I-108), aparece en la indumentaria que la reina Juana de Borbón y sus hijas visten durante una cacería, (fig. I-109), representada en el fol. 95 del *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en Beauvaisis*, manuscrito de Roger de Gaignières, ca. 1376, desaparecido en un incendio ocurrido en 1737; la copia utilizada para ilustrar este ejemplo, fue efectuada en el siglo XVII, y se conserva en París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 20082, Est. Oa. 12.



Fig. I-109. Mangas con pendent. Roger de Gaignières: *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en Beauvaisis*. Copia del siglo XVII. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 20082, Est. Oa. 12, folio 95.

Hacia 1380 se utilizó un tipo de manga de boca exageradamente ancha, que suele aparecer reflejada con mucha frecuencia en las fuentes iconográficas. Un ejemplo en las pinturas murales que decoran el coro del convento de Santa Clara, en Salamanca, de finales del siglo XIV (fig. I-110).



Fig. I-110. Cota con mangas anchas. Salamanca, convento de Santa Clara

Similares a las mangas reflejadas en el ejemplo anterior, son las que muestra la bailarina representada en las pinturas murales que decoran la Sala Capitular del Monasterio de Santo Domingo de Silos, ca.1380-1390, en el salmer derecho del arco quinto, (fig. I-111).



Fig. I-111. Cota con mangas anchas. Monasterio de Santo Domingo de Silos. Sala Capitular.

Las mangas se fueron alargando hasta llegar a tocar el suelo a principios del siglo XV, eran las denominadas *mangas a fondón de cuba*, (fons de tina o de bòta en catalán, fonds de cuve en francés), siendo éste un apelativo genérico dado a diferentes prendas de vestir que guardaban cierta similitud con un tonel o una tina en su base¹²¹⁹. Estas mangas, al ir cortadas en círculo con un agujero descentrado como hueco de manga, recordaban, según Bernis¹²²⁰, la pieza circular de tela que se utilizaba para cubrir el fondo de las bañeras de la época.

Un ejemplo de este tipo de mangas lo tenemos en el *Diurnal*, ca. 1400, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Ms. 760), (fig. I-112)¹²²¹.



Fig. I-112. Mangas a fondón de cuba. *Diurnal*. Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 760.

Fuera de España lo hallamos, por ejemplo, en el fol. 96 r. del *Tacuinum Sanitatis*, manuscrito lombardo de ca. 1390, conservado en Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 1673, (fig. I-112 b).

¹²¹⁹ PUIGGARÍ 1890, pág. 287.

¹²²⁰ BERNÍS 1955, pág. 31.

¹²²¹ Véanse también las figs. I-116 b; I-116 c.



Fig. I-112 b. Mangas a fondón de cuva. *Tacuinum Sanitatis*, Lombardía. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 1673, fol. 96 r.

Escote.

El escote de la cota tuvo una evolución paralela a lo que ya vimos al estudiar las prendas de debajo, es decir de forma redondeada y ajustado al cuello durante el siglo XIII, como vemos, por ejemplo en el fol. 24 v. del escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, (fig. I-113).

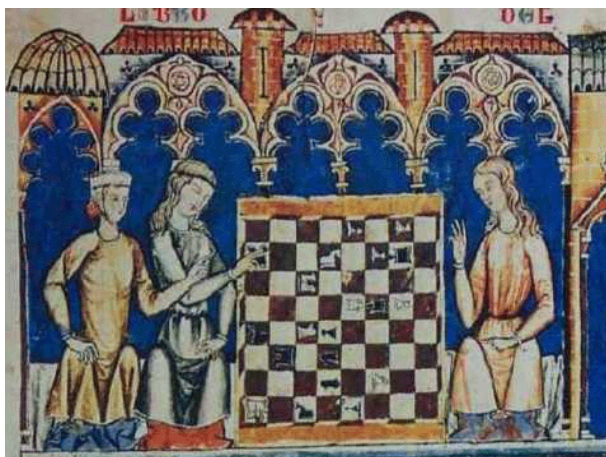


Fig. I-113. Escote de la cota en el s. XIII. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-6, fol. 24 v.

A lo largo del siglo XIV éste se fue ampliando, según puede apreciarse en distintas fuentes iconográficas. Un ejemplo en el *Retablo de San Esteban*, obra de Jaume Serra, ca. 1385, procedente de la iglesia de Santa María de Gualter (Noguera), actualmente conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. I-113 b). Lo vemos también reflejado en el *Retablo de San Nicolás*, de la segunda mitad del siglo XIV, conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. I-114).



Escote de la cota en la 2ª mitad del siglo XIV
Fig. I- 113 b. Jaume Serra: *Retablo de San Esteban*.
Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Fig. I-114. *Retablo de San Nicolás*. Barcelona,
Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En los años finales de dicha centuria los escotes se acentúan de tal modo que incluso dejaban a la vista parte de los senos, lo que sería muy popular en el siglo XV. Las representaciones de este tipo de escote en las fuentes iconográficas son muy numerosas, un ejemplo lo tenemos en el *Retablo de la Virgen y San Francisco*, de principios del siglo XV, obra de Luis Borrassá para el convento de San Francisco de Villafranca del Penedès (Barcelona), (fig. I-115).



Fig. I-115. Cota con escote pronunciado. Luis Borrassá: *Retablo de la Virgen y San Francisco*.
Convento de San Francisco, Villafranca del Penedès (Barcelona).

Luce un escote de similares características la imagen sedente de la *Virgen con el Niño*, de finales del siglo XIV, de la iglesia parroquial de Requena de Campos (Palencia), cuya indumentaria refleja la mencionada moda (fig. I-115 b).



Fig. I-115 b. Cota con escote pronunciado. Iglesia parroquial de Requena de Campos (Palencia).

Lo luce igualmente la dama que aparece a la derecha de la miniatura que ilustra el Diluvio Universal, de los *Castigos y documentos del Rey Don Sancho IV El Bravo, rey de Castilla*, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 3995)¹²²², cuyas miniaturas se fechan ca. 1400, (fig. I-116).

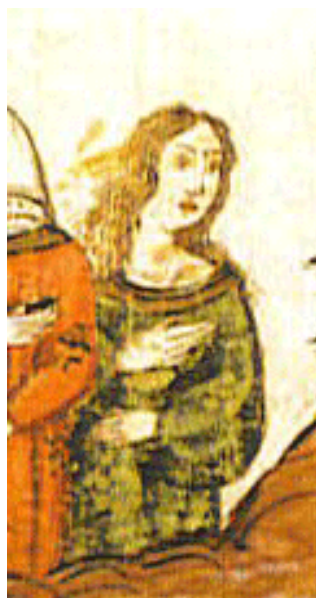


Fig. I-116. Cota con escote pronunciado. *Castigos y documentos del Rey Don Sancho IV El Bravo, rey de Castilla*. Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 3995.

¹²²² La Biblioteca Nacional de Madrid dispone de un microfilm de dicha obra, con la signatura: Mss. micro. 10107.

Un escote similar al que acabamos de ver en el ejemplo anterior, luce la mujer que seduce al santo, representada en el *Retablo de san Antonio Abad y María Magdalena*, obra de Jaume Ferrer I, de principios del siglo XV, procedente del Santuario de la Granadella (Lérida), desaparecido en 1936, (fig. I-116 b).



Fig. I-116 b. Cota con escote pronunciado. Jaume Ferrer I: *Retablo de San Antonio abad y María Magdalena*, Procede del Santuario de la Granadella (Lérida).

Fuera de España, lo vemos en el fol. 105 v del *Tacuinum Sanitatis i Medicina*, ca. 1390-1407, conservado en Viena, Österreichische Nationalbibliothek (Codex Vindobonensis, S.N. 2644), (fig. I-116 c); así como en el Breviario lombardo *Hours of Bertrando dei Rossi* or *Giangualeazzo*, ca. 1380-1385, conservado en Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 757, en cuyo fol. 380 se representa a Santa Úrsula y las Vírgenes, una de ellas luciendo el señalado escote pronunciado, (fig. I-116 d).



Fig. I-116 c. Cota con escote pronunciado. *Tacuinum Sanitatis i Medicina*, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis, S.N. 2644, fol. 105 v.



Fig. I-116 d. Cota con escote pronunciado. *Hours of Bertrando dei Rossi or Giangaleazzo*, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 757, fol. 380.

1.3.1.2. Materiales empleados en la confección de la cota.

De las fuentes documentales se desprende que la cota podía confeccionarse con tejidos de mayor o menor riqueza, por lo que podemos afirmar que fue una prenda vestida por miembros de los distintos estamentos sociales; así, en la Corona de Aragón, entre los gastos de palacio registrados entre los años 1258 y 1268, aparece: "*Cota rica, 2 canas 5 palmos, 144 sueldos 4 dineros*"; así como: "*Cote de cendal con peña blanca, 46 sueldos...*"¹²²³. El cendal era una tela de gran delicadeza, elaborada con seda o lino. Dicho tejido está documentado por primera vez en las *Siete Partidas*:

*"Eso mismo decimos si fuese pieza de seda o de púrpura o de cendal..."*¹²²⁴.

Se hace también referencia a este tejido en las Cortes de Valladolid de 1258, en las que Alfonso X prohibía que:

*"ninguno de su casa nin de la Reyna, que non trayan pennas blancas, ni cendales"*¹²²⁵.

Ya en el siglo XIV, en las Cortes de Alcalá de Henares de 1348, aunque se prohibía la utilización de la seda a todo el reino, con algunas excepciones¹²²⁶, podían utilizar el cendal las mujeres de ciertos ciudadanos; así, se señala:

¹²²³ PUIGGARÍ 1890, págs. 61 y 62.

¹²²⁴ ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, Partida III, Título II, Ley XV, pág. 374.

¹²²⁵ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6.

¹²²⁶ *Ibidem*, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 40, 44, 46.

*"en todos los lugares de nuestros regnos las mugeres delos çibdadanos o de ruanos o de otro omme de menor guisa que sus maridos mantouieren cauallos, que puedan traer çendales o penna blanca"*¹²²⁷.

El cendal, aunque de origen oriental, estuvo muy extendido en Occidente¹²²⁸, fabricándose principalmente en Alejandría, Luca, Montpellier y Andalucía¹²²⁹; en la Corona de Castilla se elaboraron en Toledo, según se desprende de las Cortes de Alcalá de Henares de 1348, donde Alfonso XI autorizaba que:

*"Las del común de la villa casadas con omnes ffijosdalgo, e con omes que mantengtan cavallos u armas... que puedan vestir cendalles de Toledo"*¹²³⁰.

Además de los tejidos ricos, en la confección de la cota se emplearon asimismo otros menos ostentosos, como era el paño; así, entre los bienes dejados por Miguel Ximénez Pardo en 1397 aparece: *"Una cota vermella de Londres"*¹²³¹, denominación que, como ya vimos en su momento, estaba en relación con los tejidos de lana o paños, que, a partir de la segunda mitad del siglo XIV, se conocieron con el nombre propio del lugar de procedencia, en este caso Londres.

Existe también constancia de la utilización de cotas confeccionadas con mezcla que, como ya se señaló en su momento, en la Edad Media fue un tejido de lana, realizado con hilos de diferentes clases y colores; así, en un inventario fechado en 1397 aparece: *"Una cota de mesclas"*¹²³².

En la confección de esta prenda se utilizó también el **bocarán**, como vemos reflejado en un inventario efectuado en Zaragoza el 28 de julio de 1397, donde aparece: *"Una cota... forrada de bocarán negro"*¹²³³. El bocarán fue un tejido que tomó su nombre del topónimo de la ciudad donde fue elaborado por primera vez, en Bujara. Originariamente fue un tejido de lino de gran finura que se fabricaba en Oriente, desde donde se exportaba a Occidente; en el siglo XIV comenzó a producirse en Europa, por

¹²²⁷ Ibidem, pág. 43.

¹²²⁸ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 334.

¹²²⁹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 394.

¹²³⁰ Colección de Cortes 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 44-45.

¹²³¹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 218.

¹²³² Ibidem, tomo IV, pág. 220.

¹²³³ Ibidem, Tomo IV, pág. 218.

lo que su valor disminuyó enormemente, convirtiéndose en un tejido de algodón muy corriente¹²³⁴.

Como hemos ido viendo a lo largo de este apartado, en la confección de la cota se emplearon asimismo las pieles, bien como forradura o como adorno de sus bordes y mangas. En la Edad Media el uso de la piel, denominada en Castilla *peña* o *penna*¹²³⁵, fue considerable; así, Alfonso el Sabio, en la *General Estoria*, obra posterior a 1275, señala:

*"Estos omnes daquel tiempo... assacaron otrossi las muchas maneras de pennas grisas e ueras, blancas e otras con que affortaleciessen los pannos e se uistiessen más apuestamente e a mayor pro"*¹²³⁶.

Entre las pieles más frecuentemente empleadas, se encuentra la denominada "peña blanca", la cual podía hacer referencia a pieles de color blanco de distintos animales, como por ejemplo de corderos, aunque generalmente era la procedente del armiño, sin su cola de color gris, por lo que su aspecto era completamente níveo; esta piel fue también llamada "*leticia*" en francés antiguo¹²³⁷, por lo que es habitual encontrar dicho término en los inventarios navarros, dada la gran influencia francesa en esa zona; así, en 1392 consta la compra de "*seis leticias*" ... "*a porfilar por las faldas, pendientes, tornabrás y amigos*"¹²³⁸ de dos *sobrecotas*¹²³⁹ para las infantas navarras. En cuanto al precio de estas pieles, las mismas se tasaban en 1252 del modo siguiente: "*La penna blanca, la mejor, que non vala más de .IX. mr.*" ... "*Penna blanca de liebre, que non vala más de mr. et medio*"¹²⁴⁰; de lo anterior puede deducirse que la primera que se menciona, a nueve maravedíes, es más valiosa, por ser probablemente procedente de la nutria, mientras que la segunda, de liebre, es mucho más económica. En la siguiente centuria el precio de la misma piel era considerablemente más elevado, aunque sigue siendo una de las pieles menos caras; así, en las Cortes de Toro de 1369, Enrique II mandaba:

¹²³⁴ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 422; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 41.

¹²³⁵ GUAL CAMARENA 1976, pág. 390; CASTRO 1921-1923, Tomo X, págs. 119-120.

¹²³⁶ *General Estoria*, Biblioteca Nacional, manuscrito 816, fol. 27 V; en CASTRO 1921-1923, Tomo X, pág. 120.

¹²³⁷ CASTRO 1921-1923, Tomo IX, pág. 273.

¹²³⁸ Archivo Real y General de Navarra, Reg., 1ªS,N.209, folio 130 verso.

¹²³⁹ Por influencia francesa, la denominada "sobrecota" en el reino navarro equivale a la cota castellana.

¹²⁴⁰ BALLESTEROS 1911, pág. 126

*"Otrosí tenemos por bien é mandamos que den la penna vera mayor é mejor por mill é dosientos maravedís; é la penna grisa la mayor por mill maravedís; é la penna blanca, la mejor por dosientos é cinquenta maravedís"*¹²⁴¹.

A pesar de que esta piel no era lujosa su utilización fue restringida a ciertas mujeres por las Cortes de Alcalá de Henares celebradas en 1348; así, Alfonso XI ordenaba:

*"Otrosí tenemos por bien que en todos los lugares de nuestros Regnos, las mugeres de los cibdadanos, ó de ruanos, ó de otro ome de menor guisa, que sus maridos mantovieren cavallos, que puedan traer ... ó pena blanca ... ellas e sus fijas por casar destos atales, e de otra manera non"*¹²⁴².

En las mismas Cortes volvía a insistirse en el tema al controlar el empleo de peña blanca del siguiente modo:

*"Otrosí qualquier vesino de Sevilla que mantoviera cavallo, que su muger que traya ... e pena blanca si quisiere..."*¹²⁴³.

1.3.1.3. Color de la cota.

Dada la diversidad de colores con los que podían teñirse los tejidos empleados en la confección de la cota, podemos afirmar que esta prenda podía ser verde, amarilla, listada, bermeja, blanca, negra¹²⁴⁴, etc.; así, en una herencia fechada en 1380 aparecen, entre otros bienes: *"Una cota de muller morada,..."*, así como *"Una cota de muller parda,..."*¹²⁴⁵. Entre los bienes adjudicados a Sancha Pérez Esparza en 1397 se inventaría *"Una cota vermella"*, así como una *"cota... de panyo morado"*¹²⁴⁶.

¹²⁴¹ Colección de Cortes 1836, Cortes de Toro de 1369, pág. 20.

¹²⁴² Ibidem, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, págs. 42-43.

¹²⁴³ Ibidem, pág. 46.

¹²⁴⁴ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 393.

¹²⁴⁵ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 349.

¹²⁴⁶ Ibidem, pág. 220.

3.2. El pellote (Aragón: "cote" o "sobrecot"). (Francia: "surcot"; Inglaterra: "open surcote").

El *pellote*, al igual que la cota, era una prenda de encima, vestida por tanto sobre la saya o el brial. Fue empleada por ambos sexos y por todas las clases sociales. Por influencia francesa (surcot); en Aragón esta prenda es conocida con el nombre de cote o sobrecot, del mismo modo que se denominaba a la cota castellana; así, Puiggarí señala que “*en Castilla la cota y la sobrecota subsistían bajo su denominación de pelote ó pellote y transpellot*”¹²⁴⁷. Viollet-le-Duc se refiere a esta prenda con el nombre de “*surcot*”¹²⁴⁸. En Inglaterra, por otra parte sí se hace una distinción entre cota: surcote, y pellote: open surcote, (cota abierta), denominación que está en relación con la forma de esta prenda, como veremos seguidamente.

El origen del pellote se encuentra en España, donde ya estaba de moda en el siglo XIII. La utilización de esta prenda se extendió por la Europa occidental, conociéndose su uso en Inglaterra, Italia y Francia. El pellote era empleado para vestir a cuerpo en casa, como se desprende de distintos textos literarios; un ejemplo lo tenemos en los siguientes versos del Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*, ca. 1330-1343, en los que un hombre invita a una mujer a su casa diciendo:

*“Desde aquí a la mi tienda no hay sino la pasada,
en pellote vos iredes como por vuestra morada.”*¹²⁴⁹

Otro ejemplo lo encontramos en el *Libro del Caballero Zifar*, de principios del siglo XIV, donde se cuenta cómo fue hallada una dueña yaciendo entre dos donceles; así dice:

*“E quesieron meter mano a las espadas, mas non les dieron vagar, ca luego
fueron recabdados e la dueña eso mesmo, en saya e en pellote, asi como se avía
echado entre ellos.”*¹²⁵⁰

¹²⁴⁷ PUIGGARÍ 1890, pág. 282.

¹²⁴⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 322.

¹²⁴⁹ RUIZ, Juan, ARCIPESTE DE HITA 1992, pág. 153. Hay que destacar que, en la versión de María Brey Mariño, no se hace mención del término "pellote": “*Desde esta casa a mi tienda hay tan sólo una pasada // con vestidura ligera id, como en vuestra morada;*” (RUIZ, Juan, ARCIPESTE DE HITA 1995, estrofa 863, pág. 162).

La iconografía viene a corroborar asimismo la anteriormente señalada utilización del pellote. Un ejemplo lo tenemos en las pinturas del siglo XIII que decoran el Arca en la que yació el cuerpo de San Isidro, conservada en la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, en Madrid. En las mencionadas pinturas que decoran el arca aparece Santa María de la Cabeza, esposa del santo, luciendo esta prenda en el interior de su casa, (fig. I-117).



Fig. I-117. Santa María de la Cabeza vistiendo pellote. Arca de San Isidro. Catedral de Nuestra Señora de la Almudena, Madrid.

1.3.2.1. Corte del pellote.

El pellote, tanto en el siglo XIII como en el XIV, era un vestido sin mangas y ampliamente escotado en los costados, de forma que dejaba a la vista gran parte del torso y las caderas de la prenda de debajo. Como es habitual, la prenda femenina solía ser algo más ceñida y de mayor longitud que la utilizada por los hombres, de modo que el calzado quedaba completamente oculto casi siempre. Ciertos autores como López Dapena¹²⁵¹ o Menéndez Pidal hacen una distinción entre pellotes con o sin mangas; así, este último, hace referencia a: “*otra forma de pellote femenino en el tipo IV A, con mangas estrechas, pues equivale perfectamente al pellote masculino III A*”¹²⁵²; sin embargo los dibujos que acompañan esta variante (fig. I-118)¹²⁵³ no se corresponden

¹²⁵⁰ Libro del Caballero Zifar 1982, pág. 184.

¹²⁵¹ LÓPEZ DAPENA 1993, pág. 126.

¹²⁵² MENÉNDEZ PIDAL, G 1986, pág. 80.

¹²⁵³ Ibidem, págs. 75 y 56 respectivamente

con el típico pellote castellano, sino con otro vestido, como podría ser la saya, el brial o la cota. Tampoco se han hallado referencias documentales o iconográficas que nos permitan considerar la existencia de pellotes con mangas, por lo que puedo afirmar que una de las características de este tipo de prenda es la ausencia de las mismas.

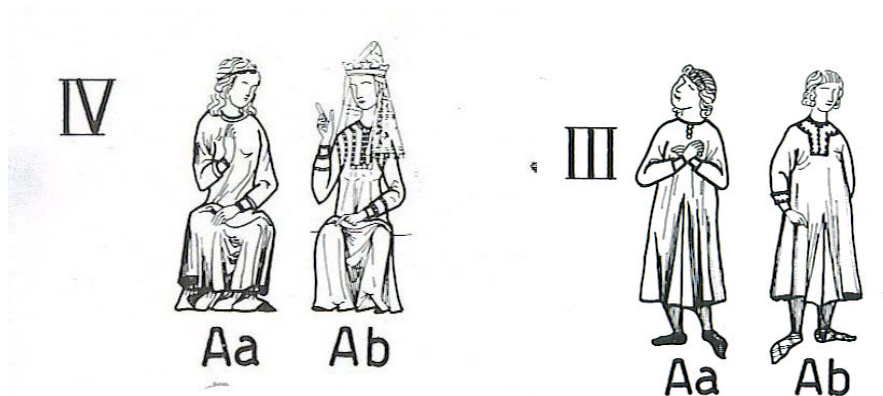


Fig. I-118. Vestidos denominados "pellotes" por Menéndez Pidal.

Forma.

En los siglos XIII y XIV la forma del pellote se mantiene prácticamente igual, ensanchándose su falda en la parte inferior mediante la utilización de nesgas laterales, como ya vimos en el caso de la camisa o del brial. Un ejemplo de este tipo de prenda con falda ligeramente acampanada lo tenemos en la pieza arqueológica que perteneció a doña Leonor de Castilla, reina de Aragón, fallecida en 1244, conservada en el Museo Textil del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, (fig. I-119).



Fig. I-119. Pellote de Leonor de Castilla, reina de Aragón.
Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Museo Textil.

El corte del anterior es muy parecido al del pellote que perteneció a don Fernando de la Cerda, ca. 1252-1275, (fig. I-119 b), y al de Enrique I, ca. 1203-1217, (fig. I-120), ambos conservados en el Museo Textil del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos. Este último difiere de los anteriores en la decoración del borde inferior de la prenda con cortes a tiras, denominadas *ferpas* o *farpas*, que en este caso van enriquecidas con tiras de cabritilla dorada¹²⁵⁴. A pesar de esta pequeña diferencia es obvia la gran semejanza en el corte entre las prendas femeninas y masculinas si descartamos la longitud, mayor en los pellotes vestidos por las mujeres.



Fig. I-119 b. Pellote de Fernando de la Cerda
Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Museo Textil.



Fig. I-120. Pellote de Enrique I.

El pellote está ampliamente representado en la iconografía del siglo XIII; así, aparece en numerosas *Cantigas* del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275 (CXXXVII-4,5; CXL-6, entre otras), así como en el *Libro de Ajedrez Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el mismo Monasterio de El Escorial (Ms. T-I-6), (folios 8 r., 12 v., 14 v., 24 r., 32 r., 57 v., 60 r., 62 r., 75 v., entre otros). Está representado igualmente en el claustro de la Catedral de Burgos, donde lo luce doña Beatriz de Suabia (1265-1270), (fig. I-121). En la portada de Santa María la Real de Olite (Navarra), ca. 1280, aparecen dos representaciones de pellote, una en un capitel, donde lo luce un adorador en el Grupo de la Virgen y el Niño; otra en el lado derecho de dicha portada, donde lo

¹²⁵⁴ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 26 y lámina XXXIX; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 68.

viste un personaje que lleva una vihuela y que a pesar de estar bastante mutilado deja ver el pellote que viste con bastante claridad (fig. I-122).



Fig. I-121. Doña Beatriz de Suavia vistiéndose pellote.
Catedral de Burgos.



Fig. I-122. Músico vistiéndose pellote.
Santa María la Real de Olite.

En el siglo XIV, al contrario de lo que acabamos de ver para la centuria anterior, es muy raro encontrar representaciones artísticas castellanas en las que aparezca el pellote, a pesar de que las pruebas documentales sobre su existencia son muy numerosas; así, por ejemplo, en la carta de dote que Juan Alfonso hizo a Inés Alfonso, con el inventario de los bienes que ambos trajeron al matrimonio en 1303, aparece:

*"Manto et pellot et saya de verde escur con penna blanca en mil maravedís", así como "Un pellote de almudanas en 500 maravedís"*¹²⁵⁵.

En las Cortes de Alcalá de Henares celebradas en 1348, encontramos un dato muy interesante, ya que nos da a conocer que el pellote en estos momentos podía ir provisto de una cola de mayor o menor longitud, denominada *falda*, que el rey Alfonso XI trató de regular; así señala:

"Otrosí por que en la nuestra corte, e en los palacios e en algunas cibdades... algunas mugeres que lo devian escusar trahen faldas, e esta es costa e dapno á los omes, e ellas non an provecho ninguno, tenemos por bien que aquellas que andan en sueras quando van de un lugar á otro que puedan traher faldas é las

¹²⁵⁵ BENAVIDES 1860, Documento CCXLVII, pág. 373.

otras que trayan los pellotes sin falda que llegue fasta tierra, ó á lo mas dos dedos por tierra"¹²⁵⁶.

Más adelante vuelve a insistir en el mismo tema al señalar:

"Otro sí que todas las duennas de Toledo mozáravas, las que fueren fijas dalgo, ó mugeres de cavalleros, ó de escuderos fijos dalgo que puedan traher..., é falda pequenna en el pellote como solien e que aya en ella tres palmos"¹²⁵⁷.

Así pues, y según se desprende de las fuentes escritas, la utilización del pellote en el siglo XIV es clara, por lo que debemos inclinarnos a pensar que este tipo de prenda en dicha centuria quedó en un segundo plano, dejando paso a otras prendas más novedosas, que estudiaremos posteriormente, con las que cualquier dama preferiría verse reflejada tanto en pintura como en escultura. Hay que señalar el hecho curioso de que al mismo tiempo que desaparecen las representaciones del pellote en la iconografía castellana, se impone la moda del pellote español en distintos países del Occidente cristiano, siendo muy abundantes sus representaciones artísticas. En relación al tema, Bernis señala que el tipo de "*pellote ampliamente escotado, descubriendo gran parte del torso y las caderas no apareció en Francia, según varios autores, hasta 1340*" ¹²⁵⁸. En mi opinión la aparición de esta prenda es anterior, como podemos ver en el dibujo, según Viollet-le-Duc¹²⁵⁹, de una de las miniaturas del manuscrito francés *Miroir historial*, ca. 1310-1320, una de las tres partes del *Speculum historiale*, obra de Vincent de Beauvais, conservada en Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms français 308, (fig. I-123). Esta fecha tan temprana puede estar en relación con el reinado, entre 1285 y 1314, de Philippe Le Bel (1268-1314), monarca hijo de Isabel de Aragón y esposo de Juana de Navarra, por lo que es bastante lógico pensar que dicha moda se transmitiera por esta vía familiar.

¹²⁵⁶ Colección de Cortes 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 42.

¹²⁵⁷ Ibidem., pág. 44.

¹²⁵⁸ BERNIS 1955, pág. 26.

¹²⁵⁹ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 321



Fig. I-123. Pellote francés. *Miroir historial*, París, Bibliothèque Nationale de France.
(Dibujo según Viollet-le-Duc).

Al contrario que en Castilla, y tal vez por influencia del país vecino, sí aparecen ejemplos iconográficos en Cataluña, durante el siglo XIV. Un ejemplo en la *Crónica de Jaime I*, también conocido como "Código de Poblet", conservado en la Biblioteca de Catalunya (Ms. 1). La única miniatura que adorna el manuscrito, realizada por Ferrer Bassa en 1343, se encuentra en el fol. 27, en el que se representa un banquete, celebrado en la casa del mercader tarraconense, Pedro Martell. En dicho banquete, en el que se decidió la conquista de Mallorca (1229-1232), aparece el rey y un grupo de comensales, entre los que se encuentran una dama y un caballero vistiendo pellotes (fig. I-123 b).



Fig. I-123 b. Dama y caballero vistiendo pellotes. Ferrer Bassá: *Crónica de Jaime I*.
Biblioteca de Catalunya, Ms. 1, fol. 27.

En el último tercio del siglo XIV la similitud del pellote francés con el castellano utilizado en el siglo XIII, se acentúa al agrandar el primero sus aberturas laterales, como

vemos en la grisalla que decora el *Paramento de Narbona*, ca. 1375, conservado en París, Museo del Louvre. En el detalle del mismo aparece representada la Reina Juana de Borbón vistiendo una prenda abotonada en su parte frontal, muy del gusto del momento, (fig. I-124).



Fig. I-124. Reina Juana de Borbón con pellote. *Paramento de Narbona*. París, Museo del Louvre.

Semejante al anterior es el pellote que vemos reflejado en el fol. 265 r. de las *Grandes Crónicas de Francia de Carlos V*, manuscrito de ca. 1375-1380, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. 2813), (fig. I-125).



Fig. I-125. Dama vistiendo pellote. *Grandes Crónicas de Francia de Carlos V*
París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 2813, folio 265.

Hallamos otro ejemplo en las esculturas que decoran la portada de la capilla de la Cartuja de Champmol, en Dijon (Côte-d'Or), donde Claus Sluter (1389-1406) ha representado a Margarita de Flandes, esposa de Felipe el Atrevido, duque de Borgoña.

La donante, representada en la jamba derecha, aparece arrodillada, vistiendo este tipo de prenda, (fig. I-126). También en Inglaterra estuvo de moda vestir pellote, como vemos en la placa de latón con la representación de Lady Margaret de Cobham, en Cobham Church, Kent, ca. 1370, (fig. I-127).

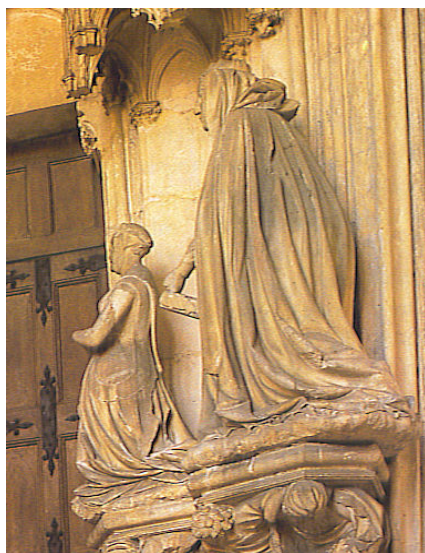


Fig. I-126. Margarita de Flandes vistiendo pellote. Claus Sluter, Dijon (Côte-d'Or), Cartuja de Champmol.



Fig. I-127. Pellote de Lady Cobham. Cobham Church, Kent.

Escote.

La evolución del escote del pellote es similar a la de las prendas anteriormente analizadas en este capítulo dedicado al vestido. Así, en el siglo XIII el mismo es redondo y pegado a la base del cuello, como el que luce la *Virgen de Cataláin*, escultura de ca. 1203, procedente de la ermita del Santo Cristo de Garinoaín, conservada actualmente en el Museo Catedralicio de Pamplona, (fig. I-128). En ocasiones dicho escote iba provisto de la abertura en amigaut, como veíamos más arriba en el pellote de Leonor de Castilla (fig. I-119). Las representaciones de este tipo de escote en las fuentes iconográficas son muy numerosas; así, lo vemos en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, donde aparece representada una reina luciendo esta indumentaria, con idéntica abertura (fig. I-129).



Fig. I-128. Pellote con escote redondo y pegado a la base del cuello.
Museo de la Catedral de Pamplona.



Fig. I-129. Pellote con escote en amigaut.
Techumbre Catedral de Teruel.

Siguiendo los dictados de la moda, en el siglo XIV el escote del pellote va ensanchándose progresivamente de modo que hacia mediados de la centuria se agranda considerablemente hacia los lados, formando en la zona superior una especie de esclavina que cubría parte de los hombros. Un ejemplo en el *Retablo de los Santos Juanes*, ca. 1360-1380, procedente del castillo de Santa Coloma de Queralt, actualmente en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, en el que aparece representado "El Festín de Herodes", (fig. I-130), donde la reina viste un pellote de cuyos hombros surge una especie de banda a cada lado, como mangas perdidas.



Fig. I-130. Reina vistiendo un pellote escotado. *Retablo de los Santos Juanes*, de Santa Coloma de Queralt. Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Un pellote similar al anterior, aunque mucho más marcado en la parte de los hombros, aparece en las pinturas que decoran el techo de la *Sala de los Reyes* de la Alhambra, Granada, de finales del siglo XIV o principios del siglo XV, donde vemos representadas varias doncellas luciendo este tipo de prenda, (fig. I-131).



Fig. I-131. Pellote del siglo XIV. Alhambra de Granada Sala de los Reyes.

1.3.2.2. Materiales empleados en la confección del pellote.

Los tejidos empleados en la confección de esta prenda podían ser de diferentes calidades, ya que, como se señaló anteriormente, esta prenda fue vestida por miembros de todas las clases sociales. No obstante y según se desprende de las fuentes documentales, el pellote de mujer era generalmente más costoso, tal vez por requerir más cantidad de tejido dada su mayor longitud; así, en las Cortes de Valladolid de 1351, expidió el rey Pedro I el ya mencionado Ordenamiento de los Menestrales, en el que, entre otras cosas, se fijaban los jornales de los artesanos, así como las hechuras de los vestidos. En relación a la prenda que nos ocupa, en el mismo se indica:

*“... et por el pellote de la muger, sin forradura, tres maravedís; é con forradura, quatro maravedís é medio : e con forradura é guarnimiento, seys maravedís.”*¹²⁶⁰.

¹²⁶⁰ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de los Menestrales, pág. 13.

*“Et por el pellote de ome que non fuere forrado, dos maravedís: é si fuere forrado en cendal, ó en pena, tres maravedís : et si fuere sin forrar o con adobos, très maravedís”*¹²⁶¹.

Los pellotes de mayor calidad podían llegar a ser suntuosos y ricos, como se desprende de ciertos textos y documentos; así, por ejemplo en 1285 un pellote podía adquirirse en Toledo por 150 maravedís, suma muy elevada si consideramos que F. Pedro, físico del rey tenía un jornal de 10 maravedís al día en 1294 y el escribano del monarca de 90 mr. al mes¹²⁶². No es de extrañar su elevado coste, teniendo en cuenta que estas prendas se realizaban con tejidos de gran calidad, generalmente de seda e hilos entorchados de oro y plata, yendo a veces forrados con pieles u otros materiales ricos, como era el tafetán o el cendal, al que ya se hizo referencia en su momento. En cuanto al tafetán era una tela delgada de seda, muy tupida, dedicada muy frecuentemente para forros¹²⁶³. Una de las primeras referencias al tafetán se encuentra en la Cortes de Alcalá de Henares, celebradas en 1348, en las que Alfonso XI señala:

*“...Non traya panno ninguno de oro, nin de seda, salvo la aforradura que puede traer ... ó tafe, o tornasol”*¹²⁶⁴.

En el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales de 1351 Pedro I ordenaba que a los alfayates se les pagara:

*“por el pellote... : et si fuere forrado de taffé ó de otros guarnimientos, quatro maravedís”*¹²⁶⁵.

En las Cortes de Toro de 1369, se indican asimismo los diferentes tipos de forros empleados en la confección del pellote; así, el rey Enrique II que trataba de poner limitaciones al precio del vestido entre otros bienes, mandaba que se pagara:

*“... é por la forradura del pellote de las pennas veras é blancas cinco maravedís, é de las otras forraduras de los pellotes é ... por cada uno tres maravedís”*¹²⁶⁶.

¹²⁶¹ Ibidem, pág. 12.

¹²⁶² CARLÉ 1951, pág. 153.

¹²⁶³ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 352-353.

¹²⁶⁴ Colección de Cortes 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, págs. 40-41.

¹²⁶⁵ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 12.

¹²⁶⁶ Ibidem, Cortes de Toro de 1369, pág. 23.

Se conservan varias piezas arqueológicas de gran riqueza que fueron vestidas por miembros de la realeza, como hemos visto más arriba. Entre ellos se encuentra el pellote de Enrique I, rey niño de Castilla, fallecido en 1217, (fig. I-120), que está confeccionado en tafetán carmesí y decorado con dobles listas horizontales de oro y plata¹²⁶⁷. Otra pieza de gran belleza es la que perteneció a Doña Leonor de Castilla (fallecida en 1244), reina de Aragón, (fig. I-119), realizada con un tejido de seda e hilos entorchados de oro, yendo forrado con piel rubia cortada en pedacitos de forma cuadrada¹²⁶⁸.

En cuanto al tipo de pieles con que podían ir forrados los pellotes se encuentran las de conejo, como es el caso de la prenda de doña Leonor, a la que nos hemos referido anteriormente, o la que perteneció a Don Fernando de la Cerda (1225-1275), cuyos restos se conservan en el Museo Textil del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), (fig. I-132).



Fig. I-132. Pellote de Fernando de la Cerda. Restos del forro de piel de conejo. Burgos, Monasterio de Santa María la Real de Huelgas, Museo Textil.

Otras pieles empleadas en la confección del pellote, bien como forradura o como adorno de la prenda, eran las denominadas genovesas, la de carneros, la penna blanca, ya mencionada con anterioridad, o la penya vera o de *vayres*, piel enormemente lujosa, que se refiere generalmente a la piel de marta cibelina¹²⁶⁹, aunque no se descarta la piel

¹²⁶⁷ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 26 y lámina XXXIX; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 68.

¹²⁶⁸ Ibidem., pág. 24.

¹²⁶⁹ GUAL CAMARENA 1976, pág. 446; DIAGO HERNANDO 2001, pág. 84.

de ardilla¹²⁷⁰. El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace referencia a la blancura de esta piel al señalar:

*"El ajenuz, por fuera, negro es más que caldera
y por dentro muy blanco, más que la peñavera;..."*¹²⁷¹

En diferentes documentos aparecen referenciadas con frecuencia dichas pieles, así, por ejemplo, en el inventario de algunos bienes dejados por don Juan de Farlet, efectuado el 28 de julio de 1362, aparece: *"pellot con trenas d'oro e penya genovesa"*¹²⁷². Entre los bienes heredados en 1365 por Guillelma de Quinto, de su hermana Jaima Gallego aparece: *"Un pellot de carneros, viello"*¹²⁷³. En una relación de bienes embargados el 20 de octubre de 1378 aparece: *"Un pellot... con penya vera..."*¹²⁷⁴.

En cuanto al valor de las referidas pieles, en un documento de 1268, se paga la *"penna genovesa"* a *"4 maravedís"*, la *"penna vera"* a *"50 maravedís"* y la *"penna blanca"* a *"10 maravedís"*, la *"de conejos"* a *"5 maravedís"* y la de *"carneros"* a *"maravedí y meaja"*¹²⁷⁵. En los Fueros de Alcaraz y de Alarcón, otorgados a finales del siglo XIII, se trata también este tema al señalarse los portazgos según las diferentes cargas; así aparece: *"De la carga de penna de coneios, .II. dineros. De penna vera, .VI. dineros"*¹²⁷⁶. Según las cuentas del tesorero de Jaime II desde el día 5 de julio de 1302 hasta el 24 de diciembre del siguiente año fueron adquiridas 53,5 pieles de vaires, por un valor global de 7.943 sueldos barceloneses; los precios variaban de 520 a 156 sueldos cada una, siendo las más abundantes las que costaban 300¹²⁷⁷. En 1369, en las Cortes de Toro, Enrique II ordenaba:

*"Otrosí tenemos por bien é mandamos que den la penna vera mayor é mejor por mill é dosientos maravedís,... é la penna blanca la mejor por dosientos é cinquenta maravedís, é la penna ginovesa por ciento é veynte maravedís"*¹²⁷⁸.

¹²⁷⁰ GUAL CAMARENA 1976, pág. 446.

¹²⁷¹ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 17, pág. 44.

¹²⁷² SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 89-90.

¹²⁷³ Ibidem., tomo IV, pág. 344.

¹²⁷⁴ Ibidem., tomo IV, pág. 216-217.

¹²⁷⁵ BALLESTEROS 1922-28, Tomo III, documento 276.

¹²⁷⁶ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 570.

¹²⁷⁷ GONZÁLEZ HURTEBISE 1911, págs. 59 a 360.

¹²⁷⁸ Colección de Cortes 1836, Cortes de Toro de 1369, pág. 20.

De los referidos datos se desprende que la penna vera podía ser de distintas calidades, pero generalmente era la más costosa.

Entre los pellotes más sencillos se encuentran los realizados con paño, como es el caso del que aparece reseñado entre los bienes dejados por Sancha Navarra en agosto de 1365: "*Un pellot viello de panyo prieto*"¹²⁷⁹. En el inventario de los bienes dejados por doña Miguela de Aragón, fechado el 17 de enero de 1397, encontramos: "*Hun pellot de panyo morado, pora muller...*"¹²⁸⁰. En el inventario aragonés de 1365, reseñado anteriormente, se menciona: "*Hun pellot vermello d'aranja, de muller*"¹²⁸¹. La arania o araña es un término escasamente documentado y del que hay muy pocos datos bibliográficos, aunque parece que fue un tejido fino de lana con un dibujo que recordaba la tela de araña¹²⁸². Hay constancia asimismo de "*Un pellot de jamellot cárdeno*"¹²⁸³. El término camelote o su forma aragonesa jamellot se utilizó para designar un tejido fuerte e impermeable que antes del siglo XV se elaboraba en Oriente con pelo de camello¹²⁸⁴, siendo por tanto similar al camelin, pero de mayor calidad.

1.3.2.3. Color y decoración de los tejidos.

Como ocurría con otras prendas ya estudiadas en este capítulo, el color del pellote fue muy variado, ya que los tejidos con que se confeccionaron podían ser teñidos con facilidad. Los ejemplares más ricos iban además decorados profusamente; un ejemplo lo tenemos en el que perteneció a doña Leonor de Castilla, conservado en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, que veíamos más arriba, (fig. I-119), confeccionado con seda azul y verde, tintada con colorantes vegetales¹²⁸⁵. El motivo decorativo en la amplitud del tejido se crea por medio de medallones de ocho lóbulos, con unas aspas en el interior; la banda del lado superior contiene estrellas o medallones formados por segmentos cuadrados y lobulados, con cuadrados en su interior e inscritas unas flores de cuatro pétalos; en los espacios intermedios se crean unas crucetas con estrellas de ocho puntas y atauriques. Las bandas están separadas por finas líneas de tramas rojo y marfil formando rayas; y otra de estas cenefas crea un

¹²⁷⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 343.

¹²⁸⁰ Ibidem, tomo IV, pág. 521.

¹²⁸¹ Ibidem, tomo IV, pág. 343.

¹²⁸² MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 24.

¹²⁸³ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 217.

¹²⁸⁴ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 470-471.

¹²⁸⁵ HERRERO CARRETERO 1988, pág. 55.

ajedrezado¹²⁸⁶, (fig. I-133). De gran interés es el motivo decorativo en la parte inferior de la falda, donde se aprecian dos franjas paralelas con inscripción cúfica, es el denominado *tiraz*, tipo de adorno documentado desde el año 938, conservándose una pieza de gran importancia, que perteneció a Hisham II (Córdoba, 965 - ibídem, 1013), que se estudiará más tarde en este trabajo, en el capítulo II, dedicado al tocado.



Fig. I-133. Tejido del pellote de Leonor de Castilla (detalle).
Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Museo Textil.

El tiraz, rico tejido de seda en el que se intercalaban hilos de oro o plata, se fabricaba originariamente en los talleres de los palacios islámicos, conocidos por ese mismo nombre¹²⁸⁷. En la España musulmana no se siguió este ejemplo, ya que existieron importantes fábricas en distintas ciudades. Una de las más importantes fue Córdoba¹²⁸⁸, donde se encontraba el barrio de los bordadores, dedicado exclusivamente a la elaboración del tiraz; otro lugar relevante en la fabricación de este tejido fue Almería que llegó a tener ochocientos telares en el siglo XII¹²⁸⁹. Estas bandas de ricas telas, destinadas exclusivamente a miembros de la realeza o grandes señores, iban adornadas con inscripciones en las que se elogiaban los nombres de sus destinatarios. En otras ocasiones se reproducían pasajes del Corán o alguna jaculatoria o invocación,

¹²⁸⁶ PARTEARROYO 2005, págs. 61-62.

¹²⁸⁷ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1985, pág. 201. PARTEARROYO 2005, pág. 9; RODRÍGUEZ PEINADO 2011, pág. 372.

¹²⁸⁸ En este lugar, Abd al-Rahman II (822-852), instaló el primer tiraz o taller textil de la corte. (MOMPLET 2008, pág. 278).

¹²⁸⁹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 373-374; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1985, pág. 201.

como es el caso de la mencionada inscripción cúfica que vemos en el pellote de doña Leonor, en el que se ha tejido la palabra "albaraka", que significa: La Bendición¹²⁹⁰

1.3.3. La piel. (Francia: "pelliçon", "pelichon", "pelyson", "pelisson" o "pellice"; Inglaterra: "surcote").

La *piel*, utilizada por ambos sexos de los distintos estratos sociales es voz sinónima de *pelliçon* o *pelición*, lo cual queda perfectamente constatado en el *Cantar de Mio Cid*, ca. 1140, donde se utilizan los tres términos indistintamente¹²⁹¹. Como ocurría con las otras prendas de encima, se vestía sobre el brial, también denominado çiclatón, o la saya y solía cubrirse con el manto, como nos indican los siguientes versos:

*"Allí les tuellen los mantos e los pelliçones
páranlas en cuerpos y en camisas y en çiclatones"*¹²⁹².

La misma obra insiste sobre el tema al señalar:

*"Leváronles los mantos e las pieles armiñas,
más déxanlas marridas en briales y en camisas"*¹²⁹³

Menéndez Pidal¹²⁹⁴ señala asimismo el término "pellizo", basándose en un contrato de 1095 donde se enumeran "*unum mantum conelinum et unum pellicium et calciamenta*". Según Viollet-le-Duc, esta prenda en Francia recibió los nombres de *pelliçon*, *pelichon*, *pelyson*, *pelisson* o *pellice*¹²⁹⁵, nombres muy similares a los utilizados en España, como acabamos de ver.

1.3.3.1. Corte de la piel.

Forma.

En el siglo XIII la piel era una túnica de corte amplio que solía cubrir desde el cuello hasta por debajo de las rodillas. Aunque no siempre forrada, lo normal era que

¹²⁹⁰ GÓMEZ MORENO 1946, págs. 23-24; PARTEARROYO 2007, pág. 402.

¹²⁹¹ *Cantar de Mio Cid* 1999, versos 195, 1065, 1971, 1989, 2256, 2472, 2720, 2749; págs. 116, 200, 284, 286, 308, 330, 350, 355 respectivamente.

¹²⁹² Ibidem, versos 2720-2721, pág. 350.

¹²⁹³ Ibidem, versos 2749-2750, pág. 354.

¹²⁹⁴ *Cantar de Mio Cid* 1945, pág. 788.

¹²⁹⁵ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 264.

fuera provista de forraduras de pieles, como documentaré más adelante. El exceso de vuelo que se formaba alrededor de la cintura podía dejarse caer suelto, como vemos en el fol. 35 del escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, (fig. I-134); o bien recogerlo con un cinturón, según aparece en la escultura de la Virgen que decora la Portada del Paraíso, en la Colegiata de Toro (Zamora), (fig. I-135). Las mangas eran más o menos anchas, dejando ver las de la prenda de debajo.



Fig. I-134. Mujeres vistiendo pieles sueltas. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-6, fol. 35.



Fig. I-135. Piel recogida con cinturón. Colegiata de Toro (Zamora), Portada del Paraíso.

La piel fue muy popular tanto en Castilla como en otros lugares del Occidente cristiano, como se desprende de sus numerosas representaciones en las fuentes iconográficas de los siglos XIII y XIV. Un ejemplo muy similar a los que veíamos más

arriba, en este caso procedente de Inglaterra, en el fol. 4 del *Amesbury Psalter*, manuscrito de ca. 1240-1250, conservado en Oxford, All Souls College, Codrington Library (Ms. 6), (fig. I-136).



Fig. I-136. Virgen vistiendo piel recogida con cinturón. *Amesbury Psalter*, Oxford, All Souls College, Codrington Library, Ms. 6, fol. 4.

Si la iconografía es prolija en ejemplos de este tipo de prenda, los documentos del siglo XIII en los que apoyarnos para encontrar datos sobre la piel son muy escasos. Uno de ellos es el Fuero dado a Cáceres en 1229, en el que Alfonso IX ponía tasa en las hechuras de los sastres; así dice: "*Los alfayates cosan á este fuero: ... pelliço una sexma*"¹²⁹⁶, mismo precio que un "*manto con piel*".

En el siglo XIV adquiere mayor amplitud y se alarga hasta tapar por completo los pies, arrastrando incluso por el suelo. Hacia mediados de la centuria las damas de alta condición del Occidente cristiano utilizaron un tipo de prenda de aparato, forrada de piel y con larga cola; el cuello enormemente amplio servía en ocasiones como capucha. En los costados dos grandes pliegues laterales formaban dos especies de mangas unidas al cuerpo verticalmente, las cuales iban provistas de dos aberturas por las que se introducían los brazos¹²⁹⁷. Tal vez se haga referencia a dichas aberturas en la partición de bienes muebles entre Pascuala Xufe y Martín Xufe, realizada en el año 1369, donde

¹²⁹⁶ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 65.

¹²⁹⁷ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 266.

se hace mención de "*Huna piel manga abierta*"¹²⁹⁸. Un ejemplo iconográfico de este tipo de piel lo hallamos en el *Retablo de Santa Lucía* de la iglesia parroquial de Albal (Valencia), ca. 1375, atribuido al florentino Gerardo Starnina¹²⁹⁹, (fig. I-137), el cual guarda una gran similitud con el patrón de dicha prenda según Viollet-le-Duc (fig. I-138)¹³⁰⁰.



Fig. I-137. Santa vistiendo piel. *Retablo de Santa Lucía*, atribuido a Starnina. Iglesia parroquial de Albal (Valencia).

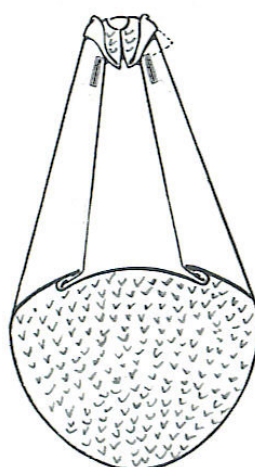


Fig. I-138. Patrón de piel según Viollet-le-Duc.

La amplitud de la prenda unida a los pesados forros de pieles debía dificultar enormemente el movimiento. En relación a este asunto, el *Fuero Viejo de Castilla*,

¹²⁹⁸ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 708.

¹²⁹⁹ AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 322.

¹³⁰⁰ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 267, fig. 10.

otorgado por el rey Don Pedro en el año 1356, recuerda la costumbre antigua, ya en desuso, de que el hidalgo regalase a su desposada “una piel de abortones que sea muy grande e mui larga, e debe aver en ella tres sanefas de oro; e quando fuer fecha, debe ser tan larga que pueda un cauallero armado entrar por la una manga e salir por la otra”¹³⁰¹.

Aunque no se han hallado ejemplos iconográficos claros, podemos afirmar que se utilizaron pieles abiertas en la parte frontal de la prenda, según se desprende del inventario de los bienes dejados por Antonio de Manresa, cuchillero, efectuado el 19 de julio de 1378, en el que aparece: “Una piel de mescla, abierta delant”¹³⁰². Muy posiblemente estas pieles abiertas en la parte delantera se cerrarían por medio de un cinturón o bien empleando botonaduras menudas a lo largo de la prenda, siguiendo las tendencias de la moda del momento, por lo que es fácil confundirla en las representaciones artísticas con otras prendas, como la *cotardía* o la *hopalanda*, que serán estudiadas posteriormente.

1.3.3.2. Materiales empleados en la confección de la piel.

Como indica su nombre, esta prenda originalmente estaba confeccionada completamente con pieles que conservaban el pelo, con el fin de proteger del frío al usuario¹³⁰³; así, las hijas del Cid, dado su alto rango, las llevaban de armiño, como nos indica el siguiente verso: “Leváronles los mantos e las pieles armiñas”¹³⁰⁴.

Las pieles de armiño, también denominadas *erminis*, están documentadas en nuestra península desde el siglo XI (1080 para Castilla y 1020 para Cataluña)¹³⁰⁵. Por lo general estas pieles eran lujosas y una de las más costosas, ya que en 1268 su precio era de ocho maravedíes la docena, junto a la de *nutria* que valía 25, mientras que la piel de cordero costaba 2,5 maravedíes¹³⁰⁶. Al ser un objeto suntuario, estuvo controlado por distintas ordenanzas; así, en las Cortes de Valladolid de 1258 se ordena:

¹³⁰¹ *Fuero Viejo de Castilla* 1983, Libro V, Título I, pág. 119.

¹³⁰² SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 349.

¹³⁰³ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 264.

¹³⁰⁴ *Cantar de Mio Cid* 1999, verso 2749, pág. 354.

¹³⁰⁵ GUAL CAMARENA 1976, pág. 301.

¹³⁰⁶ BALLESTEROS 1922-1928, Tomo III, Documento 276.

*"Que ningun rico ome non faga más de quatro pares de pannos al anno, nin otro cavallero, nin otro ome ninguno, y estos que non sean arminados..."*¹³⁰⁷.

En las Cortes de Alcalá de Henares convocadas en 1348, se insiste en el mismo tema del modo siguiente:

*"ningund ome ... non traya adobos ningunos en los pannos de ... nin de arminno..."*¹³⁰⁸.

Como veíamos más arriba, en el *Fuero Viejo de Castilla* se menciona *"una piel de abortones ..."*¹³⁰⁹. La piel de abortones era la obtenida de animales no nacidos o nacidos antes de tiempo, aplicándose a la piel de cualquier aborto del ganado lanar, cabrío o vacuno, así como a conejos y otros animales¹³¹⁰. En los siglos XIII y XIV circularon distintos tipos de abortones; así, están documentados: *"abortones grossos de cabanya ... abortones primos ... abortons prims de conills ... abortones frios"*¹³¹¹. También hay constancia de abortones negros; así, en un inventario de finales del siglo XV se mencionan *"Siete abortones de Navarra, negros"*¹³¹². Este tipo de piel debió de ser muy costosa, especialmente las de importación, ya que el 17 de abril de 1293 se importan por el puerto de San Sebastian : *"10 pennas d'avortones, a 50 maravedis cada una"*¹³¹³, precio mucho más elevado que el pagado por las pieles armiñas o de nutria, que ya vimos en su momento.

Las pieles de cordero, más económicas, fueron empleadas con mucha frecuencia, especialmente para forros como veremos más tarde; así, la Casa real de Jaime II adquiere en 1302: *"Una pena blanca d'anyels"* por 50 sueldos para la abadesa del Monasterio de Sijena¹³¹⁴. En 1365, entre los bienes dejados por García Santa Cruz, consta: *"Una piel morena de corderos, tenida"*¹³¹⁵.

¹³⁰⁷ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 8.

¹³⁰⁸ *Ibidem*. Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 40.

¹³⁰⁹ *Fuero Viejo de Castilla* 1983, Libro V, Título I; op. cit., pág. 119.

¹³¹⁰ GUAL CAMARENA 1976, pág. 222. CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 13.

¹³¹¹ ALVAR 1960, pág. 98.

¹³¹² SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 88.

¹³¹³ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. IV.

¹³¹⁴ GONZÁLEZ HURTEBISE 1911, pág. 114.

¹³¹⁵ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 342.

Según se desprende de ciertos documentos, el **cuero** se utilizó asimismo en la confección de estas prendas; así, entre los bienes embargados a Juan de Aguarón, en 1373, aparece: *"Una piel gorda de cuero, viello, en diez sueldos"*¹³¹⁶, pero no se especifica qué tipo de cuero era éste, ya que los había de vaca, buey, caballo, yegua, mulo, asno y ciervo; tampoco se indica si era con o sin pelo. Sabemos que los cueros españoles fueron exportados¹³¹⁷, siendo muy populares los procedentes de Sevilla, como se desprende de ciertos documentos; así, en una carta de fletamento se señala que:

*"Don Jordán, maestro de la nave que ha nombre Buenaventura, afretó esa mesma a Alemán... el mercadero para llevar a él con todas sus cosas et con tantos quintales de cera o con tantos faxes de cuero de Sevilla fasta la Rochela"*¹³¹⁸.

Sabemos asimismo que en 1315 se pagaba peaje en el río Sena por la circulación de *"cuirs de Sevyllle, d'Extremaduire et du Portugal"*¹³¹⁹. El cuero podía ser igualmente importado, como vemos en el *Libro de la Casa de Sancho IV* (fol. 9 r), en el que aparece:

*"A .v. días dabrill metio al regno Johan López .xx. cueros preciados a .viii. mrs., que montan .clxxx. mrs."*¹³²⁰.

La piel era siempre una prenda de abrigo, como pone de manifiesto Sem Tob de Carrión en sus *Proverbios morales*, ca. 1355-1360, donde señala que esta prenda era suficiente para protegerse del frío:

*"Quien buena piel tenía
qu-el cumplié para el frío..."*¹³²¹.

1.3.3.3. Color y decoración de los tejidos.

A pesar de que la particularidad de esta prenda era el hecho de estar confeccionada con pieles, son numerosos los documentos que nos indican que podía

¹³¹⁶ Ibidem, Tomo IV, pág. 347.

¹³¹⁷ CARLÉ 1951, pág. 271.

¹³¹⁸ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 345-346.

¹³¹⁹ FAGNIEZ 1877, *Documents*, II, 34. EN: GUAL CAMARENA 1976, pág. 288.

¹³²⁰ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 345.

¹³²¹ SEM TOB 1998, estrofa 218, pág. 161.

confeccionarse asimismo con distintos tejidos, más o menos ricos, yendo forrada y adornada con pieles de distintas calidades, entre las que se encuentran muy frecuentemente las de cordero; así, entre los bienes dejados por Gracia Ximénez de Tena en el año 1380 se encuentra: *"Una piel de mescla, verde, forrada de penya de vayres e grisa"*¹³²². Doña Juana de Cariñena en 1397 lega, entre otras cosas: ... *una piel de panyo morado de Londres, pora muller, tenidos, forrados con penyas de corderos blancos*¹³²³. En el mismo año de 1397 encontramos inventariada en una herencia: *"Una piel cárdena de muller, forrada de penya blanca"*¹³²⁴.

Además de los materiales empleados en la confección de la piel, la misma podía también adornarse con margomaduras o bandas doradas, como aparece en la Cantiga CCC, del Códice de los Músicos, ca. 1272-1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. B.J.2), (fig. 139).



Fig.I-139. Pielles adornadas con margomaduras. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.J.2. Cantiga CCC.

Este tipo de decoración ya se empleaba en la época románica, según se desprende del *Cantar de Mio Cid*, ca. 1140, donde leemos:

*"Sobr'esto (el brial) una piel vermeja, las bandas d'oro son,
siempre la viste mio Çid el Campeador"*¹³²⁵

¹³²² SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 349-350.

¹³²³ Ibidem, pág. 522.

¹³²⁴ Ibidem, pág. 520.

¹³²⁵ *Cantar de Mio Cid* 1999, versos 3092-3093, pág. 380.

La costumbre de adornar la prenda con margomaduras siguió en vigor a lo largo del siglo XIV, como se desprende de diferentes fuentes escritas. Entre ellas se encuentra el Ordenamiento de Menestrales de 1351, al que ya se ha hecho referencia en ocasiones anteriores, en el que se ordena:

*"E á los alfayates denles por tajar é coser los pannos que ovieren á faser en esta manera: ... : é por la piel é por sin margomadura é sin forraduras, un maravedí : et si fuere con margomaduras ó con forraduras, quinse dineros"*¹³²⁶.

En los inventarios del siglo XIV son numerosas las referencias a este tipo de prenda; algunas de ellas se encuentran en dos relaciones de bienes embargados en 1378, en las que aparece: *Una piel de muller, mesclada, con penya de corderos, blanca, e con treneta d'oro por el capiço*" y *"Una piel e... de muller, vermellos, quasi nueves con treneta d'oro por los capiços"*¹³²⁷.

1.3.4. La cotardía. (Francia: "cotardie"; Inglaterra: "cotehardie")

La *cotardía* era una prenda de encima vestida por ambos sexos, muy similar a la piel. La gran diferencia entre ambas prendas es que la cotardía era siempre entallada en el cuerpo, mientras que la piel era más o menos suelta. Demay, que se basa en el análisis de las figuras representadas en los sellos franceses para el estudio de la indumentaria, afirma que la "cotardie" aparece en Francia hacia 1290¹³²⁸; en nuestro país el uso de esta prenda se retrasa hasta el siglo XIV. Dado el claro origen francés de la cotardía, son frecuentes los ejemplos iconográficos y las referencias documentales en las zonas directamente influenciadas por las modas procedentes de dicho lugar, como es el caso de Navarra y Aragón, mientras que en Castilla son prácticamente inexistentes.

1.3.4.1. Corte de la cotardía.

Forma.

La cotardía era una especie de túnica, ajustada en el cuerpo. La falda, de gran amplitud llegaba hasta el suelo cuando era destinada al sexo femenino, mucho más corta

¹³²⁶ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 12.

¹³²⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 214.

¹³²⁸ DEMAY 1880, págs. 94-95.

en el caso de los hombres, como vemos en el fol. 169 r., del *Luttrell Psalter*, manuscrito de ca.1330-1345, conservado en Londres, British Library (Add. Ms. 42130), (fig. I-140).



Fig. I-140. Cotardía masculina con aberturas.
Luttrell Psalter. Londres, British Library, Ms. 42130, fol. 169 r.

La cotardía, tanto femenina como masculina, iba provista de dos pequeñas aberturas verticales en la falda, a modo de bolsillos, como veíamos en la imagen anterior (fig. I140), así como en el fol. 37 del *Missel à l'usage de Rouen*, ca. 1326, conservado en la Bibliothèque Municipale de dicha localidad francesa (Ms. 289), (fig. I-141). Las mencionadas aberturas, que se mantendrán hasta el siglo XV, tenían dos finalidades, una proteger las manos del frío y la segunda poder levantar la parte frontal de la prenda, ya que dada su amplitud, caminar podía resultar muy difícil.



Fig. I-141. Cotardía femenina con aberturas laterales.
Missel à l'usage de Rouen, Bibliothèque Municipale de Rouen, Ms. 289, fol. 37.

La cotardía, siguiendo los gustos del momento, podía cerrarse por medio de botonaduras en la parte frontal, como se menciona en la relación de bienes dejados por Esteban de Guermada en 1404, donde aparece reseñada:

*"Una cotardía... botonada de la part delant"*¹³²⁹.

Las fuentes iconográficas nos ofrecen ejemplos de este tipo de cerramiento, que nunca sobrepasaba la altura de la cadera, como vemos en la escultura inglesa realizada en bronce, que decora el sarcófago de Eduardo III; obra de ca. 1380, en la Catedral de Westminster, (fig. I-142).



Fig. I-142. Cotardía cerrada con botones. Catedral de Westminster. Sarcófago de Eduardo III.

Al igual que ocurría con otras prendas, la cotardía sigue la moda de forrar el cuerpo con distintos materiales para hacerlo más ajustado y favorecedor, según se desprende de ciertas fuentes documentales; así, en el inventario de los bienes dejados por García Santa Cruz, efectuado en 1365 aparece: *"Una cotardía... forrada con lienço..."*¹³³⁰. En otro documento relativo a los bienes dejados por Juan de Azurra, fechado tres años más tarde, en 1368, encontramos reseñada: *"Una cotardía ... forrada de alco0tonado"*¹³³¹.

¹³²⁹ SERANO Y SANZ 1915-1917, Tomo IV, pág. 526.

¹³³⁰ Ibidem, pág. 342.

¹³³¹ Ibidem, pág. 345.

Mangas.

Durante la primera mitad del siglo XIV las mangas de la cotardía son anchas, no sobrepasando la altura del codo generalmente¹³³², como veíamos más arriba, (figs I-140 e I-141). Hacia mediados de la centuria las mangas son estrechas hasta el codo, desde donde se prolongan unas bandas que podían alargarse hasta el suelo. A la altura del antebrazo dichas mangas iban provistas de una abertura por la que se introducía el brazo, como aparece en la imagen anterior (fig. I-142). Un ejemplo similar, en el *Retablo de San Bartolomé*, ca.1400, atribuido al Maestro Juan de Tarragona¹³³³, en la Catedral de Tarragona, (fig. I-143).



Fig. I-143. Cotardía con mangas estrechas. *Retablo de San Bartolomé*. Catedral de Tarragona.

Las mencionadas prolongaciones de las mangas, muy frecuentemente forradas de piel, solían enrollarse en el brazo, como vemos en el fol. 142 v., de las *Heures à l'usage de Besançon*, manuscrito de ca. 1326, conservado en la Bibliothèque Municipale de Vesoul, (EM. ms. 0027), (fig. I-144).

¹³³² DEMAY 1880, pág. 94.

¹³³³ AZCÁRATE, José María; op. cit., pág. 307.

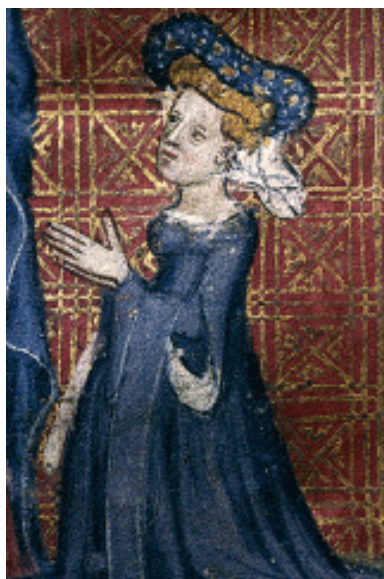


Fig. I-144. Bandas de las mangas enrolladas en el brazo.
Heures à l'usage de Besançon. Bibliothèque Municipale de Vesoul, EM. ms. 0027, fol. 142 v.

Escote.

Hacia 1340 el escote de la cotardía femenina solía ser amplio, como correspondía a los gustos del momento, siguiendo una evolución similar a la que hemos analizado anteriormente para otras prendas.

1.3.4.2. Tejidos y color de la cotardía.

Ésta fue una prenda vestida por todas las clases sociales, por lo que los tejidos empleados eran de distintas calidades, según puede constatarse en diferentes fuentes documentales; así, en agosto de 1362, entre los bienes muebles inventariados que correspondían a Bertolomica, hija de Maestre Martín, aparece: "*Una cotardía de muller cárdena color azur*"¹³³⁴. Como ya vimos en su momento, el cárdeno era un color amoratado más o menos azulado, aunque es importante destacar que a partir de 1268 podía asimismo referirse a un paño de este color, elaborado en Segovia y Zamora, siendo también importado de Londres¹³³⁵.

En diciembre de 1368, entre los bienes dejados por Juan de Azurra, se incluye: "*Una cotardía de oliveta forrada...*"¹³³⁶; la **oliva** fue un tejido de lana de muy poco

¹³³⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 91-92.

¹³³⁵ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 179-180.

¹³³⁶ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 345.

valor que aparece documentado por primera vez en 1362: "*Dos trapos de oliva*"¹³³⁷. En el caso de la cotardía, al emplearse un diminutivo podría referirse a una variedad más fina, aunque no se encuentra ninguna otra referencia al respecto.

En 1374, en una partición de bienes, aparece "*Una cotardía de gamellín ...*"¹³³⁸, material al que ya hemos dedicado nuestra atención anteriormente. Entre los bienes heredados por Martina Ibáñez y su esposo en 1404 aparece: "*Una cotardía de panyo vermello de Londres, ...*"¹³³⁹.

Como hemos visto más arriba las cotardías iban forradas generalmente con lienço o alcotonado para moldear la figura. Además de los tejidos anteriores, podía forrarse igualmente con pieles para protegerse del frío, así como emplear dicho material para adornar la prenda, según se desprende de las fuentes documentales; así, entre los bienes dejados por García Santa Cruz en 1365, aparece: "*Una cotardía vert con penya de avortones blancos,...*"¹³⁴⁰. En diciembre de 1368, Juana de Azurra, entre otras cosas, dejaba "*Una cotardia e ... con penyas de conellos*"¹³⁴¹, aunque en este caso no se especifica si las pieles servían de forro a la prenda o se empleaban como adorno de la misma.

¹³³⁷ Ibidem, tomo III, pág. 91.

¹³³⁸ Ibidem, tomo II, pág. 346.

¹³³⁹ Ibidem, tomo IV, pág. 526.

¹³⁴⁰ Ibidem, tomo IV, pág. 342.

¹³⁴¹ Ibidem, tomo IV, pág. 344.

1.4. Prendas exteriores.

Dentro de este tipo de prendas se encuentran todas aquellas que no admitían ninguna otra encima, siendo por tanto las últimas que vestían tanto mujeres como hombres. Dentro de este grupo estableceremos una diferencia entre las prendas exteriores con mangas, en cuyo grupo se incluirán la *garnacha*, el *tabardo* y la *hopa* u *opalanda*; y prendas exteriores sin mangas, es decir *capas* y *mantos*.

1.4.1. Prendas exteriores con mangas.

1.4.1.1. La *garnacha*. (Francia: "garnache"; Inglaterra: "surcote").

La *garnacha*, denominada *gramalla* en numerosos textos catalanes, era empleada tanto por hombres como por mujeres de las distintas clases sociales, siendo una prenda del vestido muy popular en todo el Occidente cristiano, tanto en el siglo XIII como en el XIV. La *garnacha* tiene su origen en Francia, de donde pasaría a Cataluña y de ahí a Castilla¹³⁴², donde aparece documentada por primera vez en 1222: "*garnacha de estanforte*"¹³⁴³. A partir de este momento son muy abundantes los documentos donde se hace mención de dicha prenda; así, aparece en el *Fuero de Cáceres*, otorgado por Alfonso IX de León, tras la reconquista de la ciudad en el año 1229: "*Los alfayates cosan a este fuero: ... garnacha, I sexma;...*"¹³⁴⁴. También el rey Don Jaime la cita en su decreto de 1234¹³⁴⁵, así como Alfonso X en las Siete: "*...e aún los paños que vestieren así como mantos e garnachas,...*"¹³⁴⁶. Hacia finales del siglo XIII, en la *Historia del reinado de Sancho IV*¹³⁴⁷ y en relación al impopular impuesto de la "Sisa"¹³⁴⁸, se hace igualmente mención de la *garnacha*.

No menos numerosas son las referencias literarias; así, en el *Libro de Apolonio*, de mediados del siglo XIII, leemos:

*"Estrangilo de Tarso y su mujer Dionisa,
criaron esta niña de muy alta guisa.*

¹³⁴² GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 75.

¹³⁴³ *Revista de Archivos*, Tomo I, 1898, pág. 27. Citado en PUIGGARÍ 1890, pág. 87.

¹³⁴⁴ LUMBRERAS VALIENTE 1974, II. Fueros Romanceados, págs. XCII-XCIII, fol. 76 v. r. 399); MARTÍNEZ MARTÍNEZ 1984-1985, pág. 163.

¹³⁴⁵ PUIGGARÍ 1890, pág. 87.

¹³⁴⁶ ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, Partida segunda, título XXVI, ley XXXII, pág. 343.

¹³⁴⁷ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, tomo III, Documento n° 592, pág. CDVI.

¹³⁴⁸ *Ibidem*, tomo II, pág. CCLVIII.

Diéronle....

*mucha buena garnacha...*¹³⁴⁹

A mediados del siglo XIV el Arcipreste de Hita en su "Cantiga de Serrana", que forma parte del *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, escribe:

*"Yo con miedo, arrecido,
prometile una garnacha..."*¹³⁵⁰

1.4.1.1.1 Corte de la garnacha.

La garnacha era una prenda suelta y amplia con unas aberturas laterales por las que se sacaban los brazos. La zona que cubría los hombros formaba una especie de esclavina que se prolongaba aproximadamente hasta la altura del codo. Al ser algo complicado de entender el corte de esta prenda, me ha parecido oportuno acompañar el patrón según Viollet-le Duc (fig. I-145)¹³⁵¹, que gracias a su gran claridad puede hacer más fácil su comprensión.

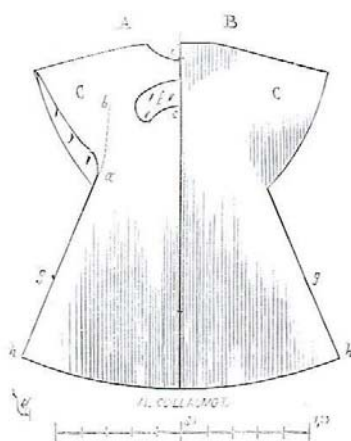


Fig. I-145. Patrón de garnacha según Viollet-le Duc.

El cuello era suficientemente amplio como para permitir pasar la cabeza sin ninguna dificultad, cerrándose por medio de un broche (A – B); en los lados tenía dos aberturas, representadas en el patrón desde "g" a "h". Las mangas (C), iban unidas al cuerpo de la prenda por la línea a – b, yendo esta zona abierta en su parte delantera, para

¹³⁴⁹ *Libro de Apolonio* 1969, poema 349, pág. 91.

¹³⁵⁰ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 966, pág. 168.

¹³⁵¹ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 153.

facilitar el movimiento de los brazos, los cuales podían sacarse bien por estas aberturas o bien por las anchas mangas.

Generalmente y como es habitual, la prenda masculina era de menor longitud que la utilizada por las mujeres, aunque hay que señalar ciertas excepciones; así, tanto mujeres como hombres de alta condición podían vestir garnachas talaras o incluso que arrastraran por el suelo, como vemos en el manuscrito *Le Song du Verger*, obra del Maestro de la Biblia de Jean de Sy, de 1378, conservado en Londres, British Library, (ms. Royal 19 C IV), en cuyo fol. 4, en el que se representa el "Debate entre el clérigo y el caballero", lo visten dos de los personajes representados, (fig. I-146).



Fig. I-146. Garnacha talar vestida por hombres. *Le Song du Verger*. Londres, British Library, ms. Royal 19 C IV, fol 4.

Por otra parte, cuando se trataba de prendas de viaje o de trabajo, ambos sexos lucían garnachas mucho más cortas, que ofrecían mayor comodidad, como vemos por ejemplo en la Cantiga XLIII-5, del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-147); así como en el fol. 170 r. del manuscrito inglés *Luttrell Psalter*, ca. 1330-1345, conservado en Londres, British Library (Ms. 42130), (fig. I-148).



Fig. I-147. Garnacha de viaje. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga XLIII-5.



Fig. I-148. Garnacha de trabajo. *Luttrell Psalter*, Londres, British Library, Ms. 42130, fol. 170 r.

Algunas prendas iban provistas de una pequeña capucha para protegerse del frío, que podía ser de quita y pon o bien ir unida a la prenda. Un ejemplo de este tipo de garnacha provista de capucha aparece representada en el *Retablo de la Virgen*, obra del Maestro de Albesa, de la segunda mitad del siglo XIV, procedente de la Iglesia Colegiata de Àger (Noguera), actualmente conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña; en la escena de la Natividad, donde aparece reflejado un caballero sentado, luciendo una prenda de las señaladas características, (fig. I-149).



Fig. I-149. Hombre vistiendo garnacha con capucha. Maestro de Albesa: *Retablo de la Virgen*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Aunque la garnacha conserva la misma forma de corte a lo largo de los siglos XIII y XIV, la prenda experimentará una serie de transformaciones que, aunque ligeras, podrán ayudarnos a datar con mayor aproximación las obras de arte. En las miniaturas que decoran el Códice Rico de las *Cantigas de Santa María*, ca. 1275, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1), vemos reflejada esta prenda en numerosas ocasiones. De las mismas podemos deducir que en la segunda mitad del siglo XIII dicha pieza de indumentaria era de una gran sencillez, con cuello característico del gusto de la época, a saber redondo en la base del mismo, a veces con una pequeña abertura en el escote (en amigaut), la cual podía cerrarse por medio de algún botón, como podemos apreciar en las Cantigas XLIII-3, (fig. I-147) y en la LIII, (fig. I-150); del mencionado Códice Rico .



Fig. I-150. Mujeres vistiendo garnacha del siglo XIII. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LIII-3.

En la iconografía de la primera mitad del siglo XIV, tanto en la Península ibérica como de otros lugares de Europa, aparece reflejado un tipo de garnacha con dos lengüetas en el escote con forma de punta de flecha, como vemos en la pintura mural que decora la capilla de San Pedro Mártir, en la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá, en la que se refleja la *Vida de San Pedro*, ca. 1330-1340, donde, a pesar de lo dañada que se encuentra la obra, podemos distinguir a un hereje que escucha las predicaciones del santo, luciendo este detalle en la garnacha que viste, (fig. I-151).



Fig. I-151. Garnacha con lengüetas. Iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá. Pinturas murales que decoran la capilla de San Pedro Mártir.

Fuera de España tenemos un ejemplo en la escultura francesa de la Virgen con el Niño, ca. 1310-1330, conservada en el Museo Thyssen-Bornemisza, de Madrid, (fig. I-152), en la que el Niño Jesús luce una garnacha con las mismas características que veíamos en la imagen anterior.



Fig. I-152. Garnacha con lengüetas. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Dichas lengüetas irán evolucionando, de modo que hacia la segunda mitad de la centuria adoptan una forma más alargada, como veíamos más arriba (fig. I-49); así

como en la representación de la "Presentación en el templo", del mismo *Retablo de la Virgen*, (fig. I-152 b).



Fig. I-152 b. Hombre vistiendo garnacha con lengüetas. Maestro de Albesa: *Retablo de la Virgen. Presentación en el templo*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Este detalle aparece asimismo reflejado en el fragmento del *Retablo de San Andrés*, obra de ca. 1360-1375 procedente de la iglesia catalana de Santa María de Castelló de Farfanya (Noguera), actualmente en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. En el relieve, donde se representa un milagro póstumo del Santo, por el que evita que un obispo caiga en una tentación del diablo, aparece un personaje sentado a la mesa, luciendo este detalle en el escote de la garnacha que viste, (fig. I-153)¹³⁵².



Fig. I-153. Garnacha con lengüetas alargadas. Fragmento del *Retablo de San Andrés*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

¹³⁵² Véanse también las figs. I-219, I-264 e I-265.

Los ejemplos anteriores guardan gran similitud con las lengüetas de otras garnachas representadas en las fuentes iconográficas europeas, como es el caso de la prenda que aparece en la *Biblia de Jean de Vaudetar*, obra parisina de Jean Bondol, ca.1372, conservada actualmente en La Haya, Museum Meermanno-Westreenianum (Ms. 10 B 23); en cuyo fol. 2 r. aparece Jean de Vaudetar presentando la biblia al rey Carlos V, que luce este detalle en su garnacha, (fig. I-154).



Fig. I-154. Garnacha masculina con lengüetas alargadas.
La Haya, Museum Van Het Boek, Ms. 10 B 23, folio 2 recto.

Similar a la prenda que veíamos en el ejemplo anterior, es la que aparece representada en el fol. 42 del manuscrito sobre la *Vita de San Martin*, del tercer cuarto del siglo XIV, conservado en Bibliothèque Municipale de Tours (Ms. 1018), (fig. I-155).



Fig. I-155. Garnacha femenina con lengüetas alargadas. Bibliothèque Municipale de Tours, Ms. 1018, fol. 42.

1.4.1.1.2. Materiales empleados en la confección de la garnacha.

Debido a la amplitud de esta prenda de abrigo, era habitual emplear en su confección mayor cantidad de tejido que en otros vestidos, según se desprende de ciertas fuentes documentales; así, en el *Libro de Cuentas de Sancho IV* se hace mención de una "*garnacha en que había siete varas*", mientras que en otro lugar se señala que para confeccionar una saya y un par de calzas se emplearon tres varas y media y para un pellote cuatro y media¹³⁵³.

Son muy numerosos los documentos que hacen referencia a los diferentes tejidos con que estaban confeccionadas las garnachas. Al ser una prenda vestida por todos los estamentos sociales, los tejidos podían ser de diversas calidades, aunque nunca lujosos. Fueron frecuentes las confeccionadas con tejidos elaborados con lana como era el *pres*, según se desprende de un documento toledano, fechado en 1256¹³⁵⁴. En las cuentas del tesorero de Jaime II, correspondientes a los años 1302 y 1303, aparece este mismo tejido, que iba a ser destinado a confeccionar, entre otras prendas, una "*gramalla*", para el "*Senyor Rey*"¹³⁵⁵. La garnacha se elaboró también con paño, como vemos en un inventario de 1403, en el que aparece: "*Una gramaya de panyo negro*"¹³⁵⁶. Otro tejido empleado en la confección de estas prendas fue el camelin, ya estudiado anteriormente; así, en un inventario de 1256 aparece: "*Mi ... e mi garnacha de camelin con pennas*"¹³⁵⁷, de donde se desprende asimismo la utilización de diferentes tipos de pieles para forros o adornos. Entre las pieles destinadas a este fin se encuentra la de conejo. Puiggari señala en relación a este tema que "*los palaciegos y damas de la Casa de Aragón estilaban garnacha de vermel, de color, etc., ..., guarnecida de conejo...*"¹³⁵⁸. La garnacha podía también ir confeccionada con pieles, de forma que ésta fuera visible en la cara externa, como vemos en el fol. 51 v del escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, (fig. I-156).

¹³⁵³ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, tomo I, Apéndice documental, págs. LXIII y CVII.

¹³⁵⁴ Archivo de la Catedral de Toledo, Z-41-32. EN: CASTRO 1921-1923, Tomo X, pág. 123.

¹³⁵⁵ GONZÁLEZ HURTEBISE 1911, pág. 30, 43 y 291.

¹³⁵⁶ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 523.

¹³⁵⁷ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 328. Archivo Catedral de Toledo, Z-41-32

¹³⁵⁸ PUIGGARÍ 1890, pág. 87.

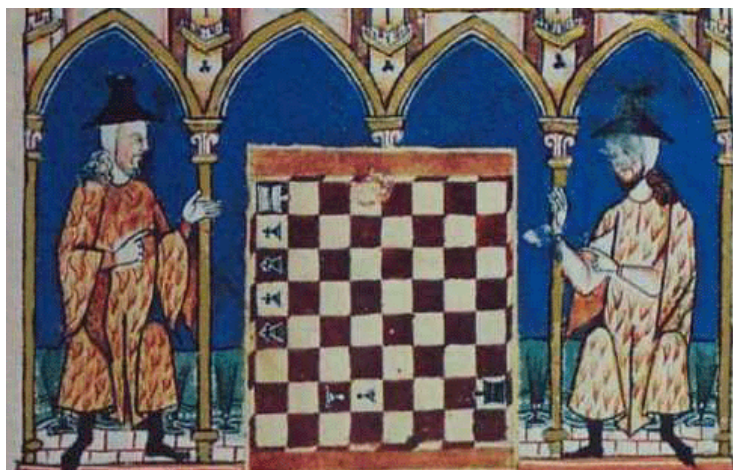


Fig. I-156. Hombres vistiendo garnachas con pieles en su cara exterior. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 51 v.

Una prenda de características similares a la que veíamos en la figura anterior aparece reflejada en el retablo procedente de la Iglesia de San Andrés de Añastro (Burgos), ca. 1400, conservado actualmente en el Museo Zuloaga, en Zumaya (Guipúzcoa), donde aparece representado Adán vistiendo una prenda de este tipo, (fig. I-157).



Fig. I-157. Adán con garnacha de piel. Zumaya (Guipúzcoa), Museo Zuloaga.

Las fuentes documentales hacen también referencia a las garnachas confeccionadas con piel; un ejemplo es el contrato fechado en 7 de septiembre de 1259, entre el Monasterio de Hornillos y el matrimonio formado por Pedro Martínez de Cañizar y doña Sancha Ruiz, mediante el cual se estipulaba que había que dárselos cada año:

*“...dos pares de pannos, unos por a él e otros para Sancha Roiz. E los de Sancha Roiz ...; e el ... e la garnacha en pena de conejo... e los pannos de don Pedro Martínez que sean ... manto e saya e garnacha; e él manto e garnacha la que sea en pena de conejo...”*¹³⁵⁹.

Otra piel empleada en la confección de esta prenda fue la denominada lendesina o lesendrina, que aparece mencionada en un inventario de la catedral de Toledo del año 1273, en el que leemos: *"La garnacha en peña lendesina"*¹³⁶⁰. En el *Libro de la Casa de Sancho IV* (fol. 14 v) aparecen inventariadas: *"quatro peñas lesendrinas a LXXX mrs."*¹³⁶¹. Sobre este tipo de piel no he encontrado ninguna referencia que me aclare ningún dato sobre su origen o características.

1.4.1.1.3. Color de la garnacha.

Como hemos ido viendo, la garnacha podía tener distintos colores, al estar confeccionada con tejidos fáciles de teñir. Por otra parte es interesante señalar la *"gramalla de color azul para lutos, llevada hasta por mendigos en los entierros"*¹³⁶². En el testamento de Pedro Cabanyes, sastre del infante don Martín, se hace referencia a este tema, al señalar que en 1384, dejó una cantidad de *"pañó azul obscuro de Perpiñán para gramallas y capillas, destinadas á ocho mancebos suyos que asistirían al funeral"*. Asimismo, *"de una disposición del año 1373 resulta que el luto masculino perseveraba en gramalla y capirón azul... Después se habla también de vestiduras negras"*¹³⁶³. El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace también referencia a las vestiduras negras como señal de luto, al indicar:

*"¿Qué ventajas os vienen de vestir negro paño,
andar avergonzada y burlada, con daño?
Dejad; señora, el duelo y haced cabo de año;"*¹³⁶⁴

¹³⁵⁹ BERGANZA 1719-1721, "Apéndice de las bulas, privilegios, donaciones, y otros instrumentos principales, de que se faze mención en la primera y segunda parte de las Antigüedades de España, trasladados de sus originales, y copias antiguas", Sección Primera: De las Bulas, Privilegios, Donaciones, y de otras escrituras, Escritura CLXXIX, págs. 484-485.

¹³⁶⁰ *Inventario de la Catedral de Toledo*, 1273, ms. Biblioteca Nacional 31022, folios 188-193. EN: CASTRO 1921-1923, tomo IX, pág. 273.

¹³⁶¹ Ibidem, pág. 273.

¹³⁶² PUIGGARÍ 1890, pág. 283.

¹³⁶³ Ibidem, pág. 255.

¹³⁶⁴ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 762, pág. 148.

1.4.1.2. El tabardo. (Aragón: *gardacos*; Francia: "garde-corps"; Inglaterra: "gardcorps").

El *tabardo* fue una prenda exterior de la que no hay constancia en España hasta el siglo XIII. Tampoco hay noticias de su existencia en otros lugares de Europa, según señala Viollet-le-Duc¹³⁶⁵. Fue ésta una prenda de abrigo que usaban hombres y mujeres en el campo o para abrigarse en los viajes. Fue vestida tanto por campesinos como por la nobleza, de ahí que en ciertas ocasiones el tabardo estuviera confeccionado y adornado con materiales de cierta riqueza, como veremos más adelante.

1.4.1.2.1. Corte del tabardo.

Forma.

El tabardo era una prenda amplia y suelta. El Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, se refiere a dicha amplitud al desaconsejar su uso para poder moverse con mayor soltura:

*“Con mujer no te empereces, no te envuelvas en tabardo,
del vestido más chico sea tu ardid alardo.”*¹³⁶⁶

Como ya hemos visto al estudiar otras prendas de indumentaria, la longitud del tabardo femenino, tanto en el siglo XIII como en el XIV, era mayor que en el empleado por los hombres, cubriendo siempre los pies e incluso arrastrando por el suelo. Son muy numerosas las representaciones que corroboran este hecho, tanto en la iconografía de la península ibérica, como en la de otros lugares de la Europa cristiana. Dentro de nuestras fronteras lo vemos en la Cantiga CXXXV-3 del Códice Rico escorialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-158); un ejemplo francés, muy similar al reflejado en la figura anterior, aparece en el fol. 308 v. del *Livre des enseignements des princes*, manuscrito copiado en París en 1372, conservado en la Bibliothèque municipale de Besançon (Ms. 434), (fig. I-159).

¹³⁶⁵ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 156.

¹³⁶⁶ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 455, pág. 99.



Fig. I-158. Tabardo femenino castellano del s. XIII. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CXXXV-3.

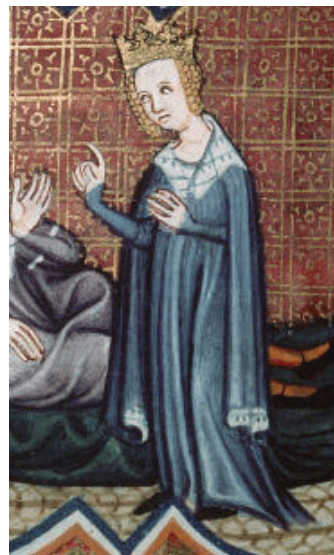


Fig. I-159. Tabardo femenino francés, *Livre des enseignements des princes*, Bibliothèque municipale de Besançon, ms. 434, fol. 308 V.

En ocasiones, podía ir provisto de una abertura en la parte delantera, desde aproximadamente la cadera hasta el bajo de la prenda, como vemos en la Cantiga CCLXXX del Códice de los Músicos, ca. 1272-1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. B.j.2.), (fig. I-160); en esta imagen podemos observar asimismo el forro de que iba provisto, tema que se tratará más adelante.



Fig. I-160. Tabardo masculino con abertura en la zona frontal. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.j.2. Cantiga CCLXXX.

El tabardo podía ir provisto de una capucha, sería el denominado "tabardo castellano", según vemos en el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado por Pedro I en 1351, donde se ordena que a los alfayates deben darles:

*"Por tajar y coser tabardo castellano de paño tinto con su capirote: quatro maravedís"*¹³⁶⁷.

En este mismo Ordenamiento se hace mención del "tabardo catalán", del que dice: *"... et por el tavardo pequenno cathalan, sin adobo: tres maravedís : et si fuere botonado ó de otras lavores, quatro maravedís"*¹³⁶⁸, de donde podría deducirse que la característica de dicha prenda sería su menor tamaño.

Escote.

En el siglo XIII el cuello del tabardo era redondo y ligeramente más escotado en la zona frontal, llevando a veces una pequeña abertura que podía cerrarse por medio de algunos botones. En el escurialense Códice Rico de las *Cantigas* (Ms. T-I-1), ca. 1275, aparecen numerosas representaciones de este tipo de tabardo; un ejemplo lo tenemos en la núm. XCVIII-1, (fig. I-161).



Fig. I-161. Tabardo femenino del siglo XIII. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I.1. Cantiga XCVIII-1.

¹³⁶⁷ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 12.

¹³⁶⁸ Ibidem.

En el siglo XIV, la mencionada abertura frontal en el escote se prolonga cerrándose con botonaduras de piezas más menudas y numerosas que las empleadas en la centuria anterior, siguiendo la moda de la época. En distintos documentos se hace referencia a este tipo de prenda; así, en 1351, en el Ordenamiento de Menestrales, al que ya me he referido anteriormente, se señala: "*é por el tabardo: ... é si fuere botonado, é de las otras labores, quatro maravedis...*" ¹³⁶⁹. En un inventario de bienes de 1365 aparecen: "*Un tavardo tenido con cinco botones delant con seda*", así como "*Un tavardo vert, ..., con cinco botones con seda vermella cosidos*"¹³⁷⁰.

Mangas.

Características del tabardo eran sus mangas, amplias y largas, sujetas a la prenda sólo en la parte posterior. Las mismas, que se dejaban caídas hacia atrás, iban provistas de una abertura lateral por la que se sacaban los brazos. En muchas ocasiones dichas mangas iban respunteadas en la parte superior, formando pequeños pliegues que daban la forma de tubo a las mismas, como veíamos en la imagen anterior, (fig. I-161). Todas estas características se aprecian claramente en la prenda que viste la dama representada en el relieve que decora el muro oriental del refectorio de la catedral de Pamplona, del segundo tercio del siglo XIV, (fig. I-162).



Fig. I-162. Tabardo femenino del siglo XIV. Refectorio de la catedral de Pamplona, muro oriental.

¹³⁶⁹ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 154.

¹³⁷⁰ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 342.

Los tabardos femeninos se caracterizaban, además de por su mayor longitud, por sus largas mangas, como vemos en la pintura mural procedente de la Pía Almoína de la Seu Vella de Lérida, de la segunda mitad del siglo XIV. En uno de los paneles sobre madera, actualmente conservados en el museo Diocesano de Lérida, se representa a las peregrinas, que posiblemente comían separadas de los hombres¹³⁷¹, sentadas tras una mesa; una de ellas, que parte una hogaza de pan, se cubre con este tipo de prenda (fig. I-163). Por el contrario, las prendas utilizadas por los hombres, siempre iban provistas de mangas que, aunque siempre sobrepasaban el codo, generalmente eran más cortas, como puede apreciarse en el fol. 14 v. del *Lapidario*, finalizado ca. 1279, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. h-I-15), (fig. I-164).



Fig. I-163. Tabardo femenino. Museo Diocesano de Lerida.

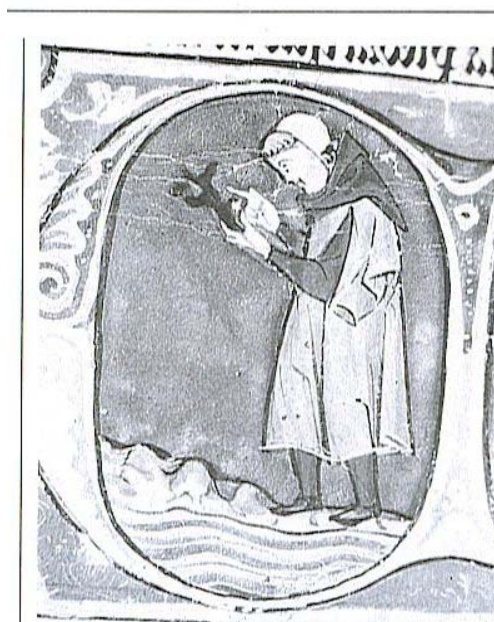


Fig. I-164. Tabardo masculino. *Lapidario*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15, fol. 14 v.

1.4.1.2.2. Materiales empleados en la confección del tabardo.

Para la confección del tabardo se requería gran cantidad de tejido, como se desprende de las cuentas de la Casa de Sancho IV donde aparece: "*A Arnalt, joglar, para un tabardo, .VIII. varas de estanfort, a .VIII. mrs.*"¹³⁷², mientras que para confeccionar una garnacha se empleaban siete varas, para un pellote cuatro y media y

¹³⁷¹ CATÁLOGO exposición 1993, pág. 193.

¹³⁷² *Libro de la Casa de Sancho IV*, fol. 213 r, v., citado por Américo Castro (CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 352).

para hacer una saya y un par de calzas se requerían tres varas y media¹³⁷³. De lo anterior podemos deducir la gran amplitud del tabardo, mayor incluso que la garnacha, como corresponde a una prenda destinada a proteger del frío a los viajeros o trabajadores del campo.

En cuanto a los materiales utilizados en su confección, aunque generalmente eran tejidos que proporcionaban calor y protegían de la lluvia, podían ser de diferentes calidades, según se desprende de ciertos textos literarios; así, en los *Proverbios morales*, ca.1350-1360, Sem Tob de Carrión hace alusión a esta diferencia de calidades al señalar:

<i>"porque el su vezino</i>	<i>buen tavardo vestía,</i>
<i>con çelo, el meçquino,</i>	<i>en cuidado bevía.</i>
 <i>Fue buscar tavardo;</i>	 <i>ffallól', e entró en cueita</i>
<i>por otro más onrado</i>	<i>para de fiesta en fiesta;"</i> ¹³⁷⁴

Entre los tejidos utilizados en la confección del tabardo, se encuentra el estanforte, como acabamos de ver más arriba, en las cuentas de la Casa de Sancho IV. Tenemos constancia asimismo de la utilización del paño: *"Un tavardo e ... , de panyo de Londres vermellyo"*¹³⁷⁵, así como el gamellín: *"tavardo e ... de gamellín mesclado"*¹³⁷⁶. En una Carta de Dote, entre otros bienes, aparece: *"Un tabardo de escarlata en 400 maravedís"*¹³⁷⁷. La escarlata fue un tejido de lana de gran calidad con el que se vestían los miembros de las clases sociales más altas y que ya estudiamos en su momento. En cuanto a los tejidos impermeables, en distintos documentos se hace mención a prendas aguaderas, confeccionadas con escarlata; así, en las Cortes de Valladolid¹³⁷⁸ celebradas en 1258, Alfonso X prohibía el uso de la capa aguadera de escarlata a todos los hombres del reino a excepción del rey. En las Cortes de Burgos de 1338 se prohíbe igualmente el uso del tabardo y el *redondel* de escarlata a todos salvo al

¹³⁷³ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, págs. LXIII y CVII.

¹³⁷⁴ SEM TOB 1998, estrofas 219 y 220, pág. 161.

¹³⁷⁵ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 556.

¹³⁷⁶ Ibidem, tomo II, pág. 346.

¹³⁷⁷ BENAVIDES 1860, Documento CCXLVII, pág. 373.

¹³⁷⁸ Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla 1861-1882, Tomo I, pág. 55.

rey¹³⁷⁹. En las Cortes de Madrid, en 1339, se hace extensiva la prohibición de usar tabardo aguadero de escarlata a las mujeres, al ordenarse:

*"Por que uos pedimos merçet que tengades por bien e mandades que cada vno e cada vna ome bueno e buena duenna e donzella puedan traer e trayan ..., salvo que non trayan ... nin tauardo aguadero de escarlata las personas aquien vos lo defendiestes"*¹³⁸⁰.

En relación con este tipo de tabardo aguadero, posiblemente empleado para protegerse de la lluvia, no se encuentra ninguna otra referencia que nos permita determinar con exactitud qué materiales se utilizaron para confeccionar estas prendas. No obstante, de los anteriores documentos se desprende con bastante seguridad que la escarlata era un tejido más o menos impermeable. Partearroyo Lacaba señala que los artesanos de la España musulmana *"desarrollaron diversas técnicas textiles especiales, entre las que destaca el procedimiento de fabricación de unos trajes impermeables a la lluvia tejiendo la seda muy tupida o impermeabilizándola con una capa de cera"*¹³⁸¹. Laura Rodríguez Peinado hace referencia a los paños sargados¹³⁸², de los que dice eran resistentes para combatir el frío y el agua¹³⁸³. No he hallado ningún otro dato documental o literario que nos permita conocer de qué tipo de prenda del vestido se trataba, aunque podemos suponer que sería un indumento destinado a protegerse de la lluvia cuando el usuario se encontrara a la intemperie, por lo que pudiera tratarse de un tabardo, garnacha o capa.

En las representaciones artísticas vemos aparecer tabardos confeccionados con pieles, las cuales quedan a la vista por la cara exterior de la prenda, siendo generalmente vestidas por peregrinos o gente humilde; un ejemplo lo tenemos en la Cantiga XXVI-6, del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-165).

¹³⁷⁹ Ibidem, Tomo I, pág. 454

¹³⁸⁰ Ibidem, Tomo I, pág. 468.

¹³⁸¹ PARTEARROYO 2005, pág. 47.

¹³⁸² Sobre este tipo de tejido véase MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 213-216.

¹³⁸³ RODRÍGUEZ PEINADO 2011, pág. 372.



Fig. I-165. Tabardo con piel en la cara exterior. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I.1. Cantiga XXVI-6.

Como ocurría con otras prendas, el tabardo podía estar forrado, como veíamos más arriba en la Cantiga CCLXXX del Códice de los Músicos, (fig. I-160). También podía ir adornado con pieles u otros materiales de mayor o menor riqueza, según se desprende del mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado en las Cortes de Valladolid de 1351, en el que se señala:

*"... et si fuere con forradura de tafe, ó de penna, cinco maravedis é medio : é con forradura e guarnimiento de orofres, ó de trenas ó de arminnos, seys maravedís".*¹³⁸⁴

De lo anterior se deduce que los tabardos a los que se refiere dicho documento eran de cierta riqueza, ya que el tafe o tafetán era un tejido de seda y tanto las pieles de armiño como el orofrés eran elementos de valor.

De ciertos documentos se desprende la utilización de botones ricos en la confección del tabardo; así, en el inventario de partición de bienes entre Leonor de Salanova y María Pérez de Salanova, fechado en el año 1374, aparece: *"Un tavardo morado con penya de vare de raso con IIII botones d'argent en el capico"*¹³⁸⁵. En otro documento de 1390 se inventaría: *"Hun tavardo, ... con penya genovesa e con seys botones de perlas en el capiço ..."*¹³⁸⁶.

¹³⁸⁴ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 12.

¹³⁸⁵ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 346.

¹³⁸⁶ Ibidem, tomo IV, pág. 354.

1.4.1.3. La hopa u hopalanda. (Francia: "houppelande"; Inglaterra: "gown")

A finales del siglo XIV, los mantos y las capas dejan de estar de moda, y quedan relegados a los actos ceremoniales, siendo reemplazados por la "houppelande francoborgoñona". En nuestro país se emplearon indistintamente los términos **hopa** y **hopalanda**, según vemos en un documento de 1406, donde aparece:

*"A Miguel Laceilla, mercadero en Pamplona, por VII cobdos de panyo... por facer una opalanda a Leonart trompeta del rey... IX cobdos de blanco de Zaragoza por doblar la dita opa..."*¹³⁸⁷.

Esta prenda exterior, vestida por ambos sexos, hace su aparición hacia 1350 en Francia¹³⁸⁸, desde donde se extendería por la Europa cristiana. En principio fue una vestidura rica, digna de reyes y nobles, generalizándose más tarde entre las clases más populares. Los textos más antiguos que hacen alusión a esta prenda en nuestra península ibérica son documentos relacionados con la Casa Real de Navarra, algo lógico si pensamos en la fuerte influencia francesa en esta zona. Así, las primeras referencias a esta prenda aparecen a partir de 1362¹³⁸⁹, año en que se señala el pago de una hopalanda de paño de Bruselas, así como un forro de abortones para una hopalanda destinada al infante Luis¹³⁹⁰. La hopalanda debió de ser una prenda muy popular, dadas las constantes menciones en distintos documentos durante el resto de la centuria.

Fuera de España se hace asimismo referencia a esta rica prenda; así, en "El Cuento de la Segunda Monja", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, su autor, el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), señala: *"Beneath her golden wedding gown she wore..."*¹³⁹¹

1.4.1.3.1. Corte de la hopa u hopalanda.

Forma.

Ésta era una prenda amplia, generalmente forrada con pieles, cuyo vuelo podía recogerse o no mediante un cinturón. Las damas que optaban por la utilización de dicho

¹³⁸⁷ Archivo Real y General de Navarra. Reg. N.290, fol. 106.

¹³⁸⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 178.

¹³⁸⁹ ARAGONÉS ESTELLA 1999, pág. 536.

¹³⁹⁰ CASTRO 1952-1964 tomo IV, pág. 154 y 246.

¹³⁹¹ CHAUCER 2010, pág. 392. (Véase también CHAUCER 2001, pág. 507, donde el término "gown" relativo a la hopa u hopalanda ha sido traducido como "túnica").

accesorio siempre lo colocaban muy alto, justo por debajo del pecho y normalmente con la hebilla hacia atrás, como vemos en el fol. 39 de *Le livre des merveilles du monde*, manuscrito de ca. 1410, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. français 2810), (fig. I-166)¹³⁹². Por el contrario, los hombres lo utilizaban a la altura de la cintura, como vemos reflejado, por ejemplo en el fol. 4 r., del manuscrito *Réponses à Charles VI et lamentation au Roi sur son état*, obra del Maestro de Boicaut, ca. 1412, conservada en Ginebra, Bibliothèque Publique et Universitaire, (Ms. français 165), (fig. I-167). A finales del siglo XV la hopalanda femenina recupera la altura natural de la cintura, empleando cinturones más estrechos que colocará sueltos sobre la cadera.



Fig. I-166. Hopalanda femenina. *Le livre des merveilles du monde*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. français 2810, fol. 39.



Fig. I-167. Hopalandas masculinas. *Réponses à Charles VI et lamentation au Roi sur son état*. Ginebra, Bibliothèque Publique et Universitaire, Ms. français 165, fol. 4 r.

¹³⁹² Véanse también las figs. I-168, 169, 170, 171, 172, 173, 174.

En el caso de las damas y caballeros nobles la falda solía arrastrar por el suelo, yendo generalmente provista de una pequeña cola por detrás, como la que aparece reflejada en el *Retablo de San Bartolomé y Santa Isabel*, atribuido a Gueraú Gener, ca. 1370-1410, conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. En este retablo, en el que se representa la historia de ambos santos, aparece santa Isabel cuidando a los enfermos, vistiendo una prenda de las mencionadas características, (fig. I-168).



Fig. I-168. Hopalanda femenina. *Retablo de San Bartolomé y Santa Isabel*.
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Las representaciones de este tipo de prenda en la iconografía son muy abundantes, tanto en España como en el resto de Europa; un ejemplo lo vemos en el fol. 165 r., del manuscrito *Sobre las mujeres famosas*, realizado por el Maestro de la Coronación de la Virgen, en 1403, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. Français 12420), (fig. I-169)¹³⁹³.

¹³⁹³ Véanse también las figs. I-175 y I-176.



Fig. I-169. Hopalanda femenina. *Sobre las mujeres famosas*.
París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 12420, folio 165 recto.

Según se desprende de ciertos documentos, hacia finales del siglo XIV se utilizó una hopalanda abierta por los lados, hasta las caderas; así, en un documento de 1393 aparece la confección de una "*hopallanda luenga muy partida, pora el rey*"¹³⁹⁴.

En la iconografía de finales del siglo XIV y de la siguiente centuria, aparece representada frecuentemente este tipo de prenda abierta por los lados; un ejemplo lo vemos reflejado en el *Retablo de San Jorge*, obra atribuida a Marzal de Sax, realizada por encargo del Centenar de la Ploma, Cofradía de Ballesteros (Castellón de la Plana), a principios del siglo XV, y conservado actualmente en Londres, Victoria and Albert Museum, (fig. I-170).



Fig. I-170. Hopalanda abierta por los lados. Marzal de Sax: *Retablo del Centenar de la Ploma*.
Londres. Victoria and Albert Museum.

¹³⁹⁴ Archivo Real y General de Navarra, Reg. N. 219, fol. 102.

En la iconografía aparece reflejada una hopalanda más corta que los vestidos de debajo, a lo que posiblemente haga referencia Puiggarí al señalar:

*“No siempre fue rozagante, pues solía recortarse ó merlonearse por su extremo, quedando á regular distancia del suelo”*¹³⁹⁵.

Un ejemplo de este tipo de prenda, dejando ver el vestido de debajo, viste santa Bárbara, en la tabla pocedente del Retablo Mayor de la iglesia de Santa María, del monasterio de Santes Creus (Aiguamúrcia, Alt Camp), dedicado a la *Natividad y a san Juan Evangelista*, obra de Guerau Gener y Luis Borrassá, ca. 1407-1411, conservada en el Harvard Art Museum, Cambridge, MA., U.S.A. (fig. I-171).



Fig. I-171. Santa Bárbara vistiendo una hopa corta. Guerau Gener y Luis Borrassá: *Retablo de San Juan Evangelista y Navitidad*, Retablo Mayor de la Iglesia de Santa María, Monasterio de Santes Creus (Aiguamúrcia, Alt Camp). Harvard Art Museum, Cambridge, MA., U.S.A.

Viollet-le-Duc¹³⁹⁶ señala la existencia de un tipo de hopalanda para montar a caballo, a la que se refiere asimismo Puiggarí al señalar que:

*“habialas dobles, y éstas además de la parte adherida al cuerpo, constaban de otra flotante, como valona, sirviendo para cabalgar”*¹³⁹⁷.

No obstante, no se encuentran referencias documentales o literarias, ni tampoco existen ejemplos iconográficos que nos aporten datos sobre la mencionada prenda.

¹³⁹⁵ PUIGGARÍ 1890, pág. 285.

¹³⁹⁶ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 178.

¹³⁹⁷ PUIGGARÍ 1890, pág. 285.

Mangas.

En la última década del siglo XIV se pusieron de moda las mangas, que eran amplias y recogidas en las muñecas, moda que perduraría hasta 1450 aproximadamente; un ejemplo aparece en el *Retablo de los Santos Pedro y Andrés*, obra del Maestro de Castellfollit de Ruibregós, Barcelona, ca. 1400, que procede de la iglesia parroquial de dicho lugar, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. I-172)¹³⁹⁸. Otro tipo de manga de esta misma época era por el contrario de boca de gran anchura, como vemos en el *Retablo de Santa Catalina*, en la catedral de Tarazona (Zaragoza), obra encargada a Juan de Leví por el prelado don Fernando Pérez Calvillo entre 1392 y 1403¹³⁹⁹ (fig. I-173)¹⁴⁰⁰. Ambos tipos de mangas están documentadas en las cuentas de los gastos de la Corte de Navarra del año 1398, donde se hace mención de varias “*hopas a mangas abiertas y una hopa a manga cerrada*”¹⁴⁰¹.



Fig. I-172. Hopalanda de manga cerrada. *Retablo de los Santos Pedro y Andrés*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Fig. I-173. Hopalanda de manga ancha y abierta. *Retablo de Santa Catalina*. Catedral de Tarazona (Zaragoza).

¹³⁹⁸ Véase también la fig. I-174.

¹³⁹⁹ CAMÓN AZNAR 1992, págs. 300-301.

¹⁴⁰⁰ Véanse también las figs. I-166, I-167, 168, 169, 170, 171, 175.

¹⁴⁰¹ BERNIS 1955, pág. 72, comentario a la lámina 28, figura 111.

Escote.

A partir de los últimos años del siglo XIV y durante la siguiente centuria, el cuello de la hopalanda era siempre alto, aunque en ocasiones podía ir completamente cerrado por medio de botones en la zona delantera¹⁴⁰²; o ir provisto de una abertura en forma de "V"¹⁴⁰³. En este último caso, es posible ver con cierta frecuencia, los forros de pieles de la prenda. En ocasiones dicho cuello se dejaba caer sobre los hombros, como vemos en el fol. 63 v. de los *Castigos del rey Don Sancho IV de Castilla*, manuscrito de finales del siglo XIV o principios del siglo XV, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 3995), (Ms. microfilm 10107), (fig. I-174).



Fig. I-174. Hopalanda con cuello vuelto sobre los hombros.
Castigos e documentos del Rey Don Sancho IV el Bravo.
Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 3995, (ms. microfilm 10107), fol. 63 v.

En otras ocasiones, bien por seguir la moda del momento o para protegerse del frío, el cuello se levantaba, como podemos apreciar en el *Libro de Horas de Beaufort*, realizado en Inglaterra o sur de los Países Bajos ca. 1400-1410, conservado en Londres, British Library (Royal Ms. 2 A XVIII), en cuyo fol. 23 v se representa a página completa "La Anunciación", miniatura atribuida a Hermann Scheerre, quien ha representado a los donantes luciendo esta moda, (fig. I-175).

¹⁴⁰² Véanse las figs. I-166, I-167

¹⁴⁰³ Véanse las figs. I-168, I-169, I-170, I-171, I-172, I-173.



Fig. I-175. Hopa con cuello subido dejando ver el forro.
Libro de Horas de Beaufort. Londres, British Library, Royal Ms. 2 A XVIII, fol. 23 v.

1.4.1.3.2 Materiales empleados en la confección de la hopa u hopalanda.

Como ya se ha señalado anteriormente, la hopalanda podía ser una pieza muy rica, propia de reyes y nobles o destinada a otras clases más humildes, en cuyo caso estaba realizada con tejidos menos delicados. En el primer caso, ésta se confeccionaba con telas ricas, yendo además forrada de pieles, y adornada con pedrería y perlas. En las Cuentas de la Real Cámara de Navarra se hace alusión a las hopalandas:

“adornadas de uros¹⁴⁰⁴, bordadas de perlas gruesas y á divisa de fermalle, perfiladas y forradas de veros grises, armiños, esquiroles y pequeños veros de Calabria, hechas de paños de seda ó de lana, gris y verde de Bruselas...”¹⁴⁰⁵

En dichas cuentas se describe una hopa destinada al rey confeccionada con paño de seda gris de Romania con forradura de esquiroles o ardillas blancas, en que entraban 1600 vientres y perfilada con ocho armiños¹⁴⁰⁶. La piel de esquirolo o *esquilo* aparece con mucha frecuencia en la documentación medieval hispana desde el siglo X. En 1252 la piel de esquiroles se tasaba en 10 maravedíes la más cara, tras la de armiño y la peña vera¹⁴⁰⁷. Ya en el siglo XIV, en el *Libro de la Casa de Sancho IV* (fol. 12 r) aparece:

¹⁴⁰⁴ Posiblemente se refiere a pequeños trozos de pieles utilizados como adorno.

¹⁴⁰⁵ PUIGGARI 1890, pág. 285.

¹⁴⁰⁶ Ibidem, pág. 286.

¹⁴⁰⁷ GUAL CAMARENA 1976, pág. 430.

*"Este día metió más al regno Lope el sobredicho cxxx docenas d'esquilos, preciada la docena a v mrs."*¹⁴⁰⁸.

En otro documento de 1390 aparece una hopalanda para el rey *"forrada de una forradura de martas"*, misma piel que otra *"forrada de una forradura de bayres"*; pieles todas ellas de gran valor. En el mismo inventario anterior aparecen otros tipos de forros más ligeros; así, se señala: *"... por forrar dos hopas descarlata ..."*¹⁴⁰⁹.

Aunque no se encuentran documentos que nos confirmen la existencia de hopalandas que, al contrario que lo que acabamos de ver, estuvieran confeccionadas con pieles que quedaran a la vista y forradas de tejidos más finos, es interesante llamar la atención sobre el folio 62 v del manuscrito *Castigos e documentos de Sancho IV el Bravo* (fig. I-176), conservado en Madrid, Biblioteca Nacional (Ms. 3995; Ms. microfilm 10107), cuyas miniaturas se fechan ca. 1400, donde se aprecia una prenda que parece estar confeccionada con piel, a la vista en la cara exterior, mientras que el forro, que se aprecia en cuello y mangas, parece estar realizado con otro tipo de tejido de color verde.



Fig. I-176. Hopalanda realizada en piel con forro de tejido. *Castigos e documentos de Sancho IV*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 3995, Ms. microfilm 10107, fol. 62 v.

En la confección de las prendas menos ricas, se emplearon con bastante frecuencia distintos tipos de paños, gamellín y mezcla; así, entre los bienes dejados por

¹⁴⁰⁸ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 351.

¹⁴⁰⁹ Archivo Real y General de Navarra, Reg., 1ªS,N.209, folio 130 verso.

Vallés Beltrán en 1390 se encuentra *"Una hopa de panyo de Londres, morada, forrada con penya de corderos, negra."*¹⁴¹⁰. En un documento fechado en 1389 aparecen: *"Una hopa et... del panyo de la dita ciudat (de Zaragoza) vermello"*; así como *"Dos hopas, la una de panyo cardeno et la otra de gamellín"*¹⁴¹¹. En un inventario de 1403 encontramos *"Huna hopa et ... de panyo verde, forrada la dita hopa de penya negra de corderos"*¹⁴¹². El **bocaxim**¹⁴¹³ es un término nuevo para designar el **bocarán**, que aparece en 1397 en los inventarios aragoneses, donde leemos: *"Una hopa de mescla morada con penya blanca de corderos"* y *"Una hopa vermella forrada con bocaxim negro"*¹⁴¹⁴. Entre los bienes embargados a varios vecinos de Zaragoza en 1372 aparece *"Una hopa de allivinagre, tenuta, con penya de conellos"*¹⁴¹⁵. En relación a dicho material no se ha encontrado ninguna referencia o documento que nos permita conocer qué tipo de tejido era o cuál era la materia prima empleada para su elaboración.

1.4.2. Prendas exteriores sin mangas.

1.4.2.1. El manto. (Francia: "manteau"; Inglaterra: "mantle").

El manto era la pieza noble característica de la moda internacional de la Baja Edad Media, tanto para damas como para caballeros, siendo la indumentaria principal en la corte. Los griegos y los romanos ya lo utilizaron y a través de Bizancio se extendió al Occidente cristiano¹⁴¹⁶. Sinónimo de manto fue el término paño, como puede constatarse en un documento fechado en junio de 1297¹⁴¹⁷, en el que doña Teresa García deja a doña Mayor, su sobrina *"doscientos maravedis, et un par de pannos descarlata con cuerdas de plata"*. De lo anterior podríamos deducir que se trata de cualquier tipo de vestido encordado; sin embargo, más adelante queda claro que los términos "paño" y "manto" son sinónimos al hacerse referencia a dicho legado, y a los *"maravedis et el manto de escarlata que donna Teresa le había mandado"*.

¹⁴¹⁰ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 355.

¹⁴¹¹ Ibidem, tomo IV, pág. 517.

¹⁴¹² Ibidem, tomo IV, pág. 523.

¹⁴¹³ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, , pág. 423.

¹⁴¹⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 220.

¹⁴¹⁵ Ibidem, tomo IV, pág. 345.

¹⁴¹⁶ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 236.

¹⁴¹⁷ BENAVIDES 1860, Documento número XCII, págs. 126-132.

1.4.2.1.1. Corte del manto.

El manto masculino era de forma semicircular, como podemos apreciar en varias piezas arqueológicas que aún se conservan. Un ejemplo es el que perteneció a don Fernando, hijo bastardo de Alfonso X, conservado en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, (fig. I-177); así como la prenda, conservada en el mismo lugar, perteneciente a don Fernando de la Cerda (ca. 1252-1275), (fig. I-178) . Muy similar a los anteriores es el manto de don Felipe, hijo de Fernando III, hallado en su sepulcro de Villalcázar de Sirga, y conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, así como el de Ramón Ballera, obispo de Vic (siglo XIV), conservado actualmente en el Museo Episcopal de Vic.



Fig. I-177. Manto semicircular. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).



Fig. I-178. Manto semicircular. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

Hacia 1200 la forma de la prenda femenina¹⁴¹⁸ era más bien ovalada, de modo que hacía una pequeña cola en la parte trasera. Generalmente era amplio y largo, de manera que al caminar arrastraba por el suelo. Su gran amplitud permitía poder llevarlo cubriendo la cabeza, bien para preservarse del frío, como lo luce una dama representada

¹⁴¹⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 242, donde se presenta el patrón de dicha prenda.

en la Cantiga LV-4 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-179); o bien en señal de duelo, como se desprende del *Libro de los Fueros de Castilla*, otorgado por San Fernando tras la conquista de Sevilla, donde se señala:

*"Título dela muger que sele muere el marido e toma manto sobre su cabesça por su duelo. Esto es por fuero: de muger quel muere su marido e toma manto sobre cabesça ..."*¹⁴¹⁹.

Las representaciones artísticas son muy numerosas, siendo frecuente encontrarlo reflejado en los relieves que decoran los sepulcros, como es el caso del perteneciente al infante don Felipe (fallecido en 1274), en Villalcázar de Sirga (Palencia), (fig. I-180).



Fig. I-179. Manto cubriendo la cabeza.
Cantigas de Santa María.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
Biblioteca, Ms. T-I.1. Cantiga LV-4.



Fig. I-180. Manto sobre la cabeza en señal de duelo.
Sepulcro del Infante Don Felipe.
Villalcázar de Sirga (Palencia).

A partir del siglo XIII se puso de moda el manto, tanto femenino como masculino, provisto de cuerdas o fiadores, que atravesando el pecho de lado a lado, sujetaban la prenda permitiendo así una mayor libertad de movimientos. Una de las costumbres más extendida en todo el occidente cristiano era sujetar la cuerda del manto con una de las manos, normalmente la derecha, consiguiendo de esta forma que el mismo se adaptase correctamente a los hombros, haciendo así más elegante la silueta. Los mantos con cuerda siguieron en vigor a lo largo del siglo XIV, según refleja la

¹⁴¹⁹ *Libro de los Fueros de Castilla* 1981, Título 52, pág. 29.

iconografía y como se desprende de ciertos documentos; así, por ejemplo, en 1390, en una relación de los vasos litúrgicos, ropas y libros de la parroquia de Santa Cruz de Zaragoza, aparece: "*Un manto de Santa María, ... , con su cordón devant*"¹⁴²⁰.

Las representaciones artísticas en las que aparecen mantos con cuerdas son muy abundantes; así, uno de los primeros ejemplos aparece en la *Puerta del Juicio* de la catedral de Tudela, de principios del siglo XIII, donde lo luce una dama del cortejo de los elegidos, (fig. I-181).



Fig. I-181. Dama vistiendo manto con cuerda. Catedral de Tudela, puerta del Juicio.

Doña Mayor Guillén (fallecida ca. 1262-1267) aparece reflejada en su losa sepulcral, hoy desaparecida, procedente del convento de religiosas clarisas de Alcocer (Guadalajara), luciendo un manto similar al que veíamos en el ejemplo anterior, aunque en este caso el cordón es doble y forma una onda más alargada sobre el pecho (fig. I-182).

¹⁴²⁰ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 519.



Fig. I-182. Doña Mayor Guillen cubriéndose con manto con cuerda.
Procede del convento de religiosas clarisas, Alcocer (Guadalajara). (Desaparecida).

En la escultura sedente de la *Virgen del Sagrario*, ca. 1270, conservada en la Catedral de Plasencia (Cáceres), podemos apreciar un manto cuyas cuerdas dobles y de mayor longitud que los ejemplos anteriores, caen formando una "V", (fig. I-183).

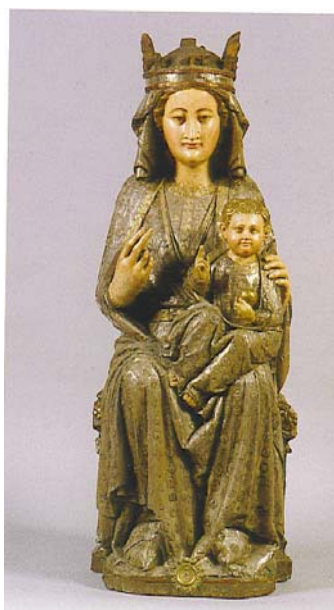


Fig. I-183. Manto con cuerdas en forma de "V". Catedral de Plasencia (Cáceres).

Durante el siglo XIV, los ejemplos de este tipo de cerramiento para los mantos son igualmente numerosos; así, lo encontramos representado en un sepulcro, ca. 1300, procedente del Monasterio de Santa María de Palazuelos (Valladolid), actualmente

conservado en la Capilla de San Llorente del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, (fig. I-184).

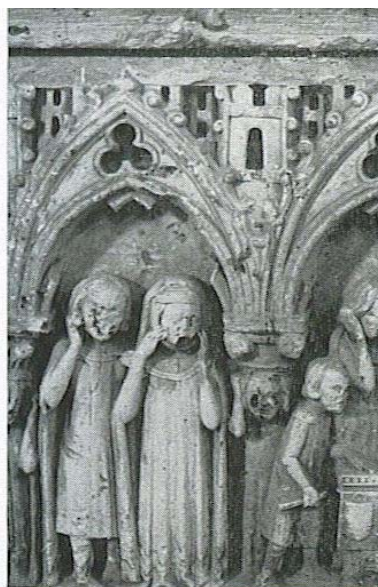


Fig. I-184. Manto con cuerdas. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio, Capilla de San Llorente.

Un manto de similares características luce la escultura de la *Virgen*, ca. 1330-1340, que, junto a San Juan, formó parte de un Calvario, (fig. I-185). Esta obra procede de Santa María de Gradefes (León). Actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En las pinturas murales que decoran la Capilla de San Miguel, en el Monasterio de Santa María de Pedralbes, ca.1343-1346, aparece reflejada Santa Bárbara (fig. I-186), que se cubre con un manto cerrado con cuerdas, de forma muy similar a como veíamos anteriormente.



Fig. I-185. Manto con cuerdas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Fig. I-186. Santa Bárbara cubriéndose con manto con cuerdas. Capilla de San Miguel. Monasterio de Santa María de Pedralbes.

Las cuerdas iban sujetas a la prenda por los denominados *trexielos*, término que aparece en las Cortes de Alcalá de Henares, celebradas en 1348, en las que Alfonso XI ordena:

*"Otrosí ningund omme de nuestro sennorio, que non traya adobos ningunos en los pannos ..., saluo que puedan traer en los mantos texiellas e cuerdas"*¹⁴²¹.

Los *trexielos*, generalmente realizados con tejidos, en ocasiones podían tener engastadas piedras preciosas, como es el caso del rico manto utilizado por Briseida, descrito en la *Historia Troyana*, de la segunda mitad del siglo XIV, donde leemos:

*"E los trexielos del manto eran de dos rrobis muy grandes e muy fermosos e muy preçiados a grand marauilla"*¹⁴²².

Las fuentes iconográficas en las que aparece reflejado este tipo de manto con cuerdas sujetas por los *trexielos* son muy numerosas en todo el Occidente cristiano; así, lo lucen la reina de Saba y Salomón, representados en las esculturas que decoran una de las jambas de la puerta principal, en la Catedral del Burgo de Osma, ca. 1275, (fig. I-187).



Fig. I-187. Mantos con cuerdas sujetas con *trexielos*. Catedral del Burgo de Osma.

En la Catedral de Meissen, muro norte del Coro, se encuentran las esculturas de Otón I y su esposa Adelheid, ca. 1255-1260, (fig. I-188), donde se ha representado a esta última cubriéndose con un manto provisto de *trexielos*, de similares características al ejemplo anterior.

¹⁴²¹ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 40.

¹⁴²² *Historia Troyana* 1934, pág. 142, línea 5.



Fig. I-188. Manto con cuerdas sujetas con trexielos. Catedral de Meissen, muro norte del Coro.

Hacia mediados del siglo XIV se puso de moda sujetar el manto por medio de un broche prendido sobre el pecho. De ciertos documentos se desprende que la utilización de este tipo de sujeción se utilizó hasta el siglo XV; así, en un inventario de la Catedral de Toledo de dicha centuria se señala: *"Vna broncha de plata sobredorada para capa, en que están las figuras de Dios Padre et de Sant Pedro et de Sant Pablo, ..."*¹⁴²³.

Los ejemplos iconográficos en los que aparece reflejado este tipo del manto sujeto con broche son muy numerosos, tanto en España, como en otros lugares de Europa, así, lo luce la *Virgen entronizada con el Niño*, (fig. I-189); escultura de ca. 1340-1350, procedente de la Iglesia de Santa María la Mayor, Almagro; conservada en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Otro ejemplo en la imagen de la Virgen, obra de J. Daurer de 1373, en la iglesia parroquial de Inca (Mallorca), (fig. I-189 b).

¹⁴²³ Archivo Catedral de Toledo, X-12-I-3, fol. 6 r. Citado por Américo Castro (CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 27).



Fig. I-189. Virgen con manto sujeto con broche.
Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Fig. I-189 b. Manto sujeto con broche. J. Daurer:
Virgen con Niño. Iglesia parroquial de Inca (Mallorca).

Manto muy similar a los que acabamos de ver luce la *Personificación de la Justicia*, obra de Giotto de Bondone ca. 1305, en Padua, Capilla Scrovegni, (fig. I-190). Otro ejemplo en la miniatura que representa a Sainte Agnes, en el fol. 221 del *Missel romain*, manuscrito realizado en Nápoles ca. 1370, y conservado en la Bibliothèque Municipale d'Avignon, (Ms. 0138), (fig. I-190 b).



Fig. I-190. Manto sujeto con broche. Giotto de Bordone: *Personificación de la Justicia*.
Padua, Capilla Scrovegni.



Fig. I-190 b. Manto sujeto con broche. *Missel romain*, Bibliothèque Municipale d'Avignon, Ms. 0138, fol. 221.

En el tránsito entre los siglos XIV y XV el manto sigue la moda de los cuellos subidos del momento, como vemos en numerosas representaciones artísticas de la Europa cristiana. Un ejemplo en las pinturas murales que decoran la Iglesia de Santiago en Alcazarén (Valladolid), ca. 1400, en las que se representa la *Crucifixión*, donde aparece una santa luciendo esta prenda (fig. I-191). Lo viste igualmente la Virgen de la Aurora, representada rodeada de ángeles músicos y de otros que le ofrecen flores, en la tabla central del *Retablo de la Virgen*, obra de Pedro Nicolau, ca. 1403, en la Iglesia parroquial de Sarrión (Teruel), (fig. I-192).



Fig. I-191. Manto con cuello levantado. Iglesia de Santiago en Alcazarén (Valladolid).

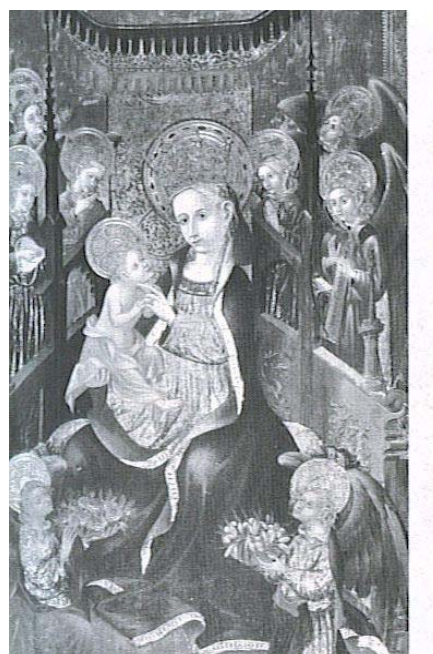


Fig. I-192. Manto con cuello levantado. Iglesia parroquial de Sarrión (Teruel).

Fuera de las fronteras hispanas lo vemos reflejado en el fol. 98 del *Libro de Horas de Bruselas*, manuscrito de ca. 1400, conservado en Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1er., (Ms. 11060-61), (fig. I-193).



Fig. I-193. Manto con cuello subido. Bruselas. Bibliothèque Royale Albert 1er., Ms. 11060-61, fol. 98.

En el tránsito del siglo XIV al XV, tanto hombres como mujeres de Castilla, utilizaron un tipo de manto corto que cubría las caderas, y cuyo cuello subido seguía las tendencias de la moda del momento, como acabamos de ver. Era la denominada *mantonina*, según se desprende de un documento navarro fechado en 1392 en el que se da constancia de la compra de telas para "*III chicos mantos a la manera de Castiella, dichas mantoninas, las dos por las dos señoras infantas e la otra a doña Johana hermana del rey*"¹⁴²⁴. En la Corona de Aragón este manto recibe el nombre de *mantonet*, según se menciona en un inventario de 1444¹⁴²⁵.

Los ejemplos iconográficos en los que aparece la mantonina son numerosos, a finales del siglo XIV y en la siguiente centuria; así, lo vemos reflejado en el *Retablo del Corpus Christi*, procedente de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón), realizado por un maestro del entorno del taller de los Serra, en el último tercio del siglo XIV¹⁴²⁶. En dicho retablo, actualmente conservado en Barcelona, Museo Nacional de

¹⁴²⁴ Archivo de Navarra, caja 63, número 4. Citado por Carmen Bernis (BERNIS 1955, págs. 35 y 73, comentario a la fig. 118).

¹⁴²⁵ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 558.

¹⁴²⁶ FAVÀ MONLLAU 2005-2006, págs. 105-121.

Arte de Cataluña, se representa la profanación de la Hostia, donde la dama que arrodillada toma la Sagrada Forma, se cubre con mantonina, (fig. I-193 b).



Fig. I-193 b. *Retablo del Corpus Christi*. Iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón). Museo Nacional de Arte de Cataluña

Tenemos otro ejemplo en el *Frontal de la infancia de Cristo*, ca. 1390, procedente del convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), conservado en el Museo Diocesano de Barcelona. En dicho frontal, en la zona de la izquierda del registro superior, aparece representada la "Anunciación", donde vemos a la Virgen cubriéndose con este tipo de prenda, (fig. I-194).



Fig. I-194. Mantonina femenina. *Frontal de la infancia de Cristo*. Museo Diocesano de Barcelona.

Aparece reflejado también en el *Retablo de Quejana*, de 1396, procedente del convento de San Juan de Quejana (Álava), conservado en el Art Institute de Chicago,

(nº de inventario: 1928.817). En dicho Retablo doña Leonor de Guzmán, esposa del canciller don Pedro López de Ayala y su nuera, se cubren con sendas mantoninas, (fig. I-195).



Fig. I-195. Damas vistiendo mantoninas. *Retablo de Quejana*. Chicago, Art Institute, nº inv.: 1928.817

Igualmente, en la escultura de doña Juana Manuel, en su sepulcro, ca. 1390-1406, situado en la Catedral de Toledo, Capilla de la Casa de los Trastámara, (fig. I-195 b).



Fig. I-195 b. Doña Juana Manuel cubriéndose con mantonina. Catedral de Toledo, Capilla de la Casa de los Trastámara.

1.4.2.1.2. Materiales empleados en la confección del manto.

A principios del siglo XIII los mantos ricos solían realizarse con tejidos de seda sin llevar ningún tipo de forro. Este es el caso de los restos del tejido perteneciente a la capa de Alfonso VIII, ca. 1156-1214, conservados en el Monasterio de Santa María la

Real de las Huelgas (Burgos). Dicho tejido está realizado en tafetán azul oscuro e hilos entorchados de oro¹⁴²⁷. En el mismo Monasterio se conserva el manto con el que fue enterrada doña Leonor de Castilla, reina de Aragón (fallecida ca. 1244), confeccionado igualmente con seda e hilos entorchados de oro y plata¹⁴²⁸.

En las *Memorias de Don Fernando IV de Castilla*, en una Carta de Dote fechada en 1303, se valoran, entre otras prendas, "*Un manto de tartari et dos penas arminnas en tres mil maravedís*"¹⁴²⁹. El tartarín, tejido rico elaborado con seda, procedía de Tartaria, región asiática donde fue fabricado por primera vez¹⁴³⁰, siendo la documentación sobre este tipo de tejido muy escasa en el siglo XIV e inexistente en otras centurias.

En otros lugares de la Europa cristiana se hace asimismo referencia a este tipo de manto realizado con ricos tejidos; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris, al describir las galas que lucía Alegría, señala:

*"De un manto que estaba trabajado en oro
cubría su cuerpo con gran esplendor,..."*¹⁴³¹

En la confección del manto también se emplearon otros tejidos menos ricos como el *pañó*; así, en un inventario fechado en 1397 se menciona "*Un manto largo ... , de panyo vermello*"¹⁴³². En una relación de bienes fechada el 15 de noviembre de 1303 se hace referencia asimismo al *pañó*; así se señala: "*Manto et pellot, et saya de verde escur con penna blanca en mil maravedís*"¹⁴³³.

En relación a lo detallado anteriormente, es interesante llamar la atención sobre la costumbre de confeccionar varias prendas de vestir con el mismo tejido y decoración, según se desprende de numerosos documentos e inventarios; asimismo las piezas arqueológicas que conservamos son ejemplo de este uso, como es el caso del atuendo que vestía en su enterramiento doña Leonor de Castilla, reina de Aragón, (ca. 1244),

¹⁴²⁷ GÓMEZ MORENO 1946, págs. 27; 37, nº 27 y lám. LXXI.

¹⁴²⁸ Ibidem, pág. 24.

¹⁴²⁹ BENAVIDES 1860, Documento CCXLVII, pág. 373.

¹⁴³⁰ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 362 y 559.

¹⁴³¹ LORRIS y MEUN, 1988, versos 861-862, pág. 65.

¹⁴³² SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 220.

¹⁴³³ BENAVIDES 1860, Documento CCXLVII, pág. 373.

compuesto por tres prendas de un mismo tejido: manto sin forro, pellote y brial sin mangas, de las que sólo se conservan en la actualidad las dos últimas, ya estudiadas anteriormente¹⁴³⁴.

Si, como veíamos más arriba, a principios del siglo XIII los mantos solían realizarse sin ningún tipo de forro, hacia la segunda mitad de dicha centuria el manto siempre iba forrado, empleándose para ello distintos materiales más o menos ligeros. Entre estos últimos se encuentran las pieles. En la *Historia Troyana*, de la segunda mitad del siglo XIV, encontramos una interesante descripción del forro del manto de Briseida:

*"... E la peña otrosy del manto era muy preçiada ca era toda entera syn costura ninguna, e fuera de una muy grant bestia de contra los cabos de Tierra de Oriente... e es muy preçiada cosa la piel de aquella bestia; ... e es la piel de colores departidas de muchas maneras, de guisa que pocas colores ha en el mundo que en ella non fallase..."*¹⁴³⁵.

Se emplearon con mucha frecuencia las pieles de armiño, como el manto descrito en la *Vida de Santa María Egipciaca*, ca. 1215, con el que se cubría la santa en la época de opulencia y riqueza: *"manto erminyo cobrié"*¹⁴³⁶. También se utilizaron las denominadas peñas veras; así, en 1397, en el inventario de los bienes adjudicados a Sancha Pérez Esparza por muerte de su marido aparece, entre otras prendas: *"Un manto largo forrado de penya vera, de panyo vermello"*¹⁴³⁷.

Además de las pieles ricas se utilizaron otras de calidad inferior; como aparece, por ejemplo, entre los bienes embargados a Juan de Aguarón en 1373, donde consta: *Un manto de corderos, viello, en hueyto sueldos"*¹⁴³⁸. Hay constancia igualmente del empleo de la denominada **corderina**, piel de cordero u oveja, que, en un testimonio de

¹⁴³⁴ Véanse las figs. I-76, I-91, I-92, I-119, I-133.

¹⁴³⁵ *Historia Troyana* 1934, págs. 140-141.

¹⁴³⁶ *Vida de Santa María Egipciaca* 2002, verso 240, pág. 25.

¹⁴³⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 220.

¹⁴³⁸ *Ibidem*, tomo IV, pág. 347.

la segunda mitad del siglo XIII, se asimila a los abortones¹⁴³⁹ y que vemos aparecer en una herencia de 1373, en la que consta: *"Un manto de corderinas viellas"*¹⁴⁴⁰.

Fuera de España se hace referencia también a este tema; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris señala:

*"el manto ignoraba lo que era el armiño,
pues era su forro de muy pobre piel
de cordero negro, velludo y espeso."*¹⁴⁴¹

Este tipo de manto forrado con pieles está ampliamente representado en las obras de arte tanto en España como en otros lugares de Europa; así, aparece en las pinturas que decoran el vestíbulo del palacio del convento de Santa Clara, en Tordesillas (Valladolid), en cuyo muro oriental se representa la "Anunciación", ca.1380-1389, donde aparece la Virgen cubriéndose con un manto de este tipo, (fig. I-196)¹⁴⁴².



Fig. I-196. Manto forrado con piel. Tordesillas (Valladolid), convento de Santa Clara.

Fuera de las fronteras hispanas, aparece reflejado este tipo de manto forrado con pieles, en el *Graduel à l'usage de l'Abbaye Notre-Dame de Fontevrault*, manuscrito ca.

¹⁴³⁹ GUAL CAMARENA 1976, pág. 280.

¹⁴⁴⁰ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 345.

¹⁴⁴¹ LORRIS y MEUN, 1988, versos 215-217, pág. 47. (Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 22: *"...le manteau était misérable : il n'avait pas de panne de vair, mais d'agneau noir, lourd et velu"*).

¹⁴⁴² Véanse también las figs. I-188 y 189 b.

1250-1260, conservado en la Bibliothèque Municipale de Limoges (Ms. 02), fol. 133, (fig. I-197).



Fig. I-197. Manto forrado con piel. *Graduel à l'usage de l'Abbaye Notre-Dame de Fontevrault*, Limoges, Bibliothèque Municipale, Ms. 02, fol. 133.

Entre los materiales más ligeros empleados como forraduras de mantos se encuentra el *tafetán*, según se señala en un inventario de 1362, donde aparece: "*Una pieça de taffatan vert color amariella, que yes forradura de manto*"¹⁴⁴³. En una relación de bienes litúrgicos de 1390 se menciona la utilización del *cedal* para la confección de dichos forros; así leemos: "*Tenía la ymagen de Santa María un manto de seda verde listado de oro, forrado con sendal amariello*"¹⁴⁴⁴.

En otros lugares de la Europa cristiana se hace asimismo referencia a este tipo de forraduras ricas; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun hace alusión a este tipo de mantos al recomendar a las damas:

*"deberá mostrar igualmente el manto,
de forma que el forro, de seda o de armiño,
o de otro tejido que en él haya puesto..."*¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴³ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 225.

¹⁴⁴⁴ Ibidem, tomo IV, pág. 518.

¹⁴⁴⁵ Ibidem, versos 13570-13572, pág. 408. (Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 232: "*si bien qu'elle decouvre à ceux qui vont muser à sa rencontre sa panne de vair ou de gris et le corps qui s'en enveloppe*").

En cuanto a las cuerdas de los mantos ricos, podían realizarse con distintos tejidos; entre ellos se encuentra el *escarín*, tejido muy fino de lino, referenciado en el *Fuero de Alcaraz*, otorgado por Alfonso VIII en 1213 tras la reconquista del castillo musulmán de Alcaraz, en el que se tasa la "*cuerda d'escari, .I. dinero*"¹⁴⁴⁶. También se menciona en el *Fuero de Alarcón*, otorgado por el mismo monarca en una fecha incierta del siglo XIII, donde se valora "*De cuerda d'escari, .IV. dineros*"¹⁴⁴⁷. El *escarín* está muy poco documentado, siendo mencionado por primera vez en el *Cantar de Mio Cid*, ca. 1140, de cuyos versos se deduce que la voz *escarín*¹⁴⁴⁸ era sinónimo de *ranzal*¹⁴⁴⁹. Este tejido podía bordarse con oro al igual que ocurría con la seda, por lo que en ocasiones se confundió con la *escarlata*¹⁴⁵⁰. A principios del siglo XIV el término desaparece de los documentos, mencionándose solamente el *ranzal*, con el que se confeccionaron cuerdas como vemos en el ya mencionado *Fuero de Alarcón*, donde se valoran a "*.IV. dineros*"¹⁴⁵¹. Las cuerdas de los mantos se confeccionaron muy frecuentemente con tejidos de seda, siendo mencionadas en el señalado *Fuero de Alarcón*, donde se valoran del siguiente modo: "*De la dozena de las cuerdas de seda, .II. dineros*"¹⁴⁵². En los mantos más ricos, las cuerdas se realizaban en *orofrés*, es decir, con hilos de oro y plata; así, en un documento de 1253 se señala: "*Et meliores corde de dona cum auro et argento de Londres vel de Momperle valeant sex libras...*"¹⁴⁵³. En las cuentas de Sancho IV aparece: "*Et .IX. pares de cuerdas d'oro de Luca (ciudad italiana) a .XV. mrs el par*"¹⁴⁵⁴.

Un ejemplo de este tipo de galones ricos son los pertenecientes al manto de Fernando de la Cerda (fallecido ca. 1225-1275), hallados en su enterramiento en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), (fig. I-198). Estas piezas arqueológicas están confeccionadas con tejido de seda e hilos entorchados en oro y plata sobredorada¹⁴⁵⁵.

¹⁴⁴⁶ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 570.

¹⁴⁴⁷ Ibidem, tomo I, pág. 581.

¹⁴⁴⁸ *Cantar de Mio Cid* 1999, verso 3094, pág. 380 ("*Una cofia sobre los pelos d'un escarín de pro..*").

¹⁴⁴⁹ Ibidem, verso 3493, pág. 416 ("*Allí se tollió el capiello el Çid Campeador, // la cofia de rançal...*").

¹⁴⁵⁰ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 400.

¹⁴⁵¹ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 573.

¹⁴⁵² Ibidem, tomo I, pág. 577.

¹⁴⁵³ CASTRO 1921-1923, Tomo VIII, pág. 345.

¹⁴⁵⁴ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, pág. LXXIII.

¹⁴⁵⁵ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 22 y lámina CVIII; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 32.

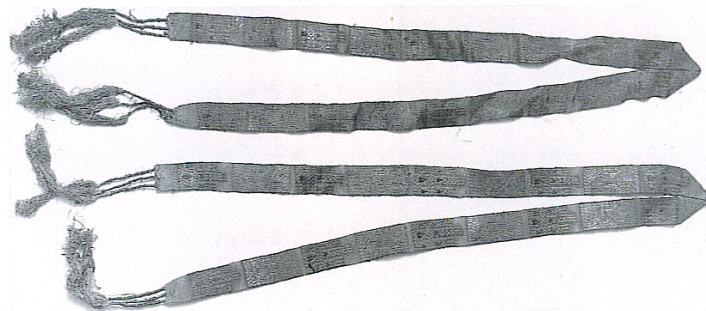


Fig. I-198. Cuerdas para sujetar el manto. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

1.4.2.1.3. Color y decoración de los tejidos.

Los tejidos empleados en la confección de los mantos podían ser, bien de un solo color, o mezclar distintos tonos y formas de estampados; así, a veces se disponían en franjas o listas, eran los denominados viados, que ya estudiamos en su momento. Otras veces se mezclaba la decoración geométrica, vegetal y animal, como es el caso de la pieza arqueológica que perteneció a don Fernando, hijo bastardo de Alfonso X, ca.1250. En el detalle del tejido, conservado en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, puede apreciarse una composición en la que alternan estrellas de ocho puntas con esquemas florales y cuadrilóbulos con grifos afrontados ante el árbol de la vida¹⁴⁵⁶, (fig. I-199).



Fig. I-199. Tejido con decoración geométrica, vegetal y animal. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

La decoración heráldica fue asimismo empleada, como vemos en el manto del infante don Fernando de la Cerda, ca. 1252-1275, conservado igualmente en el

¹⁴⁵⁶ GÓMEZ MORENO 1946, lámina LIV; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 108.

Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos. El tejido con el que está confeccionado dicho manto está adornado con escudos cuartelados con castillos en oro y leones azules rampantes¹⁴⁵⁷, (fig. I-200).



Fig. I-200. Tejido de manto con decoración heráldica. Monasterio de Sta. María la Real de las Huelgas (Burgos).

Similar al anterior es el tejido conservado, perteneciente al manto de Alfonso VIII, ca. 1156-1214, procedente del mismo enterramiento burgalés que los dos ejemplos anteriores. Está decorado con escudos rojos dentro de los cuales se insertan castillos de oro¹⁴⁵⁸ (fig. I-201).



Fig. I-201. Tejido de manto con decoración heráldica.
Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

También presenta decoración heráldica, en este caso alternando castillos y leones rampantes¹⁴⁵⁹, el fragmento del manto que perteneció a Fernando III, extraído

¹⁴⁵⁷ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 22; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 32.

¹⁴⁵⁸ Ibidem, pág. 27 y lámina LXXI; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 73.

¹⁴⁵⁹ NAVARRO ESPINACH 2005, pág. 92-93.

del sepulcro del rey, en la Catedral de Sevilla, actualmente conservado en la Armería del Palacio Real de Madrid, (fig. I-202).



Fig. I-202. Tejido de manto con decoración heráldica. Madrid, Armería del Palacio Real

Muy interesante es la decoración que presenta el manto con el que fue enterrado el infante don Felipe (fallecido en 1274), en Villalcázar de Sirga (Palencia), del que se conserva un fragmento en el Instituto Valencia de Don Juan (nº de inventario: 2.069), (fig. I-203). Los temas ornamentales del mismo se presentan en bandas paralelas en sentido horizontal, separadas por finas líneas de tramas rojo y marfil formando rayas y otra de estas cenefas crea un ajedrezado; la banda central va decorada con la palabra árabe, escrita en caracteres cúficos: "baraka", que significa bendición, similar a la que veíamos en el pellote perteneciente a la reina Leonor de Castilla (1244), conservado en Santa María la Real de Huelgas, (fig. I-119); en la zona de mayor amplitud aparecen medallones de ocho lóbulos, con aspas en su interior; la banda del lado superior contiene estrellas o medallones formados por segmentos cuadrados y lobulados, con cuadrados en su interior e inscritas unas flores de cuatro pétalos; en los espacios intermedios se crean unas crucetas con estrellas de ocho puntas y atauriques¹⁴⁶⁰.

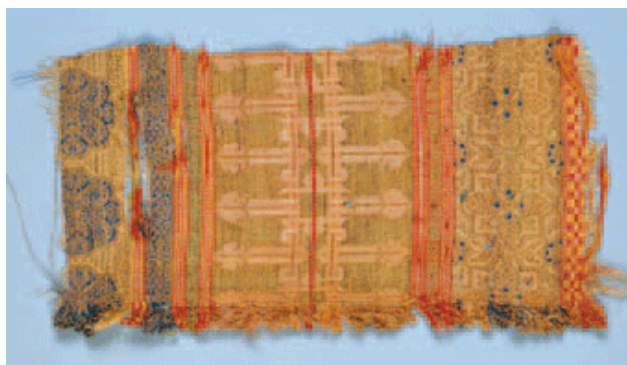


Fig. I-203: Fragmento del manto del infante don Felipe. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

¹⁴⁶⁰ PARTEARROYO 2007, pág. 402-403.

1.4.2.2. La capa. (Francia: "cape"; Inglaterra: "cloak").

La capa era una prenda similar al manto, aunque de menor longitud generalmente. Fue utilizada tanto por hombres como mujeres de las distintas clases sociales. A diferencia del manto, empleado en las ceremonias de la corte, la capa era una prenda práctica que se empleaba para protegerse de las inclemencias del tiempo. Viollet-le-Duc¹⁴⁶¹ indica que este tipo de prenda fue utilizada en un principio para protegerse de la lluvia, por lo que fue denominada asimismo “pluvial”, siendo utilizada como indumentaria religiosa o civil. Por su parte Puiggari la define de una forma muy clara y afirma que ésta era “*menos de aparato que de conveniencia, menos de gala que el manto y el mantel, era más comfortable en su variedad de aplicaciones*”¹⁴⁶².

1.4.2.2.1. Corte de la capa.

La capa podía ser de sección semicircular, en cuyo caso, y al igual que ocurría con el manto, podía sujetarse bajo la barbilla con cuerdas o broches. Un ejemplo de este tipo de capa semicircular aparece reflejada en el *Retablo de San Marcelo*, de mediados del siglo XIV, conservado en el Museo de León, (fig. I-204). El corte de la capa podía ser también de forma rectangular, como es la que luce Santa Lucía, en las pinturas murales que decoraban el coro del convento de Santa Clara, en Toro (Zamora), de mediados del siglo XIV, conservadas en la Iglesia de San Sebastián de los Caballeros de dicha localidad, (fig. I-205).



Fig. I-204. Capas de sección semicircular.
Retablo de San Marcelo. Museo de León



Fig. I-205. Capa de sección rectangular.
Toro (Zamora), iglesia de San Sebastián
de los Caballeros.

¹⁴⁶¹ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 37.

¹⁴⁶² PUIGGARÍ 1890, pág. 98.

En algunas ocasiones la capa iba provista de una capucha, como se desprende de distintos documentos; así, en un inventario de 1273 aparece:

*"Otra capa ... con el capirot otrosí forrado"*¹⁴⁶³.

En las representaciones artísticas suele aparecer esta prenda vestida por hombres, como es el caso del relieve que decora el tímpano de la Puerta de San Juan, en la Catedral de León, ca. 1265-1275, donde la luce un campesino (fig. I-206)¹⁴⁶⁴.



Fig. I-206. Capa con capucha. Catedral de León, tímpano de la puerta de San Juan.

Fuera de la península ibérica, vemos reflejado este tipo de capa con capucha en el fol. 208 r. del *Salterio Luttrell*, manuscrito de ca. 1330, conservado en Londres, British Library (Ms. 42130), (fig. I-207).

¹⁴⁶³ *Inventario catedral de Toledo*, Biblioteca Nacional, ms. 31022, fols. 188-193; citado por Américo Castro (CASTRO 1921-1923, Tomo X, pág. 123).

¹⁴⁶⁴ Véase también la fig. I-259 b.



Fig. I-207. Monjes cubriéndose con capa provista de capucha. *Salterio Luttrell*
Londres, British Library, Ms. 42130, fol. 208 r.

Este tipo de capa con capucha solía vestirse también en señal de duelo, como vemos, por ejemplo, en las tablas funerarias de la ermita de San Andrés, en Mahamud de Esgueva (Burgos), que decoraban el sepulcro de *Sancho Sainz de Carrillo*, de finales del siglo XIII, conservadas en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. En cuatro de las ocho tablas, en las que se refleja el duelo por el difunto, aparece una de las plañideras cubriéndose la cabeza con la capucha de su capa (fig. I-208), de forma similar a como se hacía con el manto, según vimos en su momento.



Fig. I-208. Capa de duelo con capucha. *Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo*.
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

A lo largo de los siglos XII, XIII y XIV vemos aparecer en distintos documentos, constantes referencias a la "capa aguadera". Puiggarí señala que dicha prenda "*formaba parte del traje lucido*", a pesar de utilizarse para protegerse de la

lluvia, siendo vestida por la reina y las damas de Aragón, quienes adornaban la misma con “*cuerdas, aflies y peñas*”¹⁴⁶⁵. Las fuentes escritas nos señalan que las hijas del Cid utilizaron también este tipo de prenda; así, en la *Primera Crónica General* se señala cómo sus esposos, los infantes de Carrión:

“... *tolliéronles las capas aguaderas que trayen vestidas et todos los otros pannos*”¹⁴⁶⁶.

Este tipo de prenda se menciona asimismo en las Cortes de Valladolid, celebradas en 1258, en las que se ordena que “*la capa aguadera que la trayan dos annos*”¹⁴⁶⁷. En relación al tema Bernis sugiere la posibilidad de que este tipo de prenda fuera la que usaban los viajeros, siendo “*mantos o capas cerrados, de tela o de piel, con una abertura para meter la cabeza, a veces provisto de un capuchón*”¹⁴⁶⁸. No se encuentran referencias que nos permitan decir con seguridad cuál era la forma o características concretas de las “capas aguaderas”; no obstante, es lógico pensar que si su misión era proteger de la lluvia, probablemente serían prendas cerradas y con capuchones. Por el contrario estoy de acuerdo con Guerrero Lovillo¹⁴⁶⁹ y sí puedo afirmar, basándome en distintos documentos que veremos a continuación, que las mismas estaban confeccionadas con materiales más o menos impermeables, bien por ser tejidos sometidos a diversos tundidos, de modo que la trama y la urdimbre quedaba muy cerrada, bien por emplearse tejidos elaborados con pelo de animales, capaces de repeler la humedad, o de otros materiales cubiertos con ceras, como veíamos más arriba.

1.4.2.2.2. Materiales empleados en la confección de la capa.

A pesar de que la capa era una prenda práctica y cotidiana, en los documentos, junto a prendas confeccionadas con materiales humildes, aparecen numerosas referencias a capas realizadas con tejidos y accesorios ricos. Dada su popularidad, en las Cortes de Valladolid celebradas en 1258, Alfonso X trató de controlar su utilización señalando:

¹⁴⁶⁵ PUIGGARÍ 1890, págs. 98-99.

¹⁴⁶⁶ ALFONSO X, *Primera Crónica General* 1906, Tomo I, capítulo 934, pág. 609.

¹⁴⁶⁷ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 8.

¹⁴⁶⁸ BERNIS 1955, pág. 22.

¹⁴⁶⁹ GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 75.

*"... é que ningún rico ome que non traya en capa ... plata, ni christales, ni botones, ni cuerdas luengas, nin arminnos, nin luita sinon en porfil en capapiel"*¹⁴⁷⁰.

Más adelante en estas mismas Cortes se ordenaba que:

*"non fagan capas pieles sinon dos vezes en el anno..."*¹⁴⁷¹.

En el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado en 1351, al regular los precios de las distintas forraduras se señala:

*"... é las otras forraduras ... é de las capas pieles de blanqueta por un maravedí"*¹⁴⁷².

De los datos anteriores podemos deducir que la denominada "capa piel" estaría realizada con este material, siendo confeccionada con cierta riqueza, ya que, como vimos en su momento, la blanqueta podía ser de gran calidad, siendo utilizada en numerosas ocasiones por nobles y reyes.

La capa aguadera, a la que se ha hecho referencia más arriba, solía confeccionarse con tejidos impermeables, dependiendo su calidad del estatus social de la persona que iba a vestirla. Uno de los tejidos más apreciados para confeccionar capas aguaderas fue la escarlata, que se obtenía seleccionando las lanas y sometiéndolas a tundidos diversos, lo que tal vez la hiciera resistente al agua. Dada la importancia de este material, su uso estuvo restringido, como se desprende de las Cortes de Valladolid de 1258, en las que se ordena:

*"que ninguno non traya capa aguadera descarlata sinon el Rey..."*¹⁴⁷³.

Más adelante se permite la utilización de estas prendas confeccionadas con otros tejidos, aunque se limitaba su uso temporalmente :

"... é capa aguadera que la trayan dos annos".

¹⁴⁷⁰ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 8.

¹⁴⁷¹ Ibidem, pág. 12.

¹⁴⁷² Ibidem, Ordenamiento de Menestrales, pág. 12.

¹⁴⁷³ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 8.

La escarlata, dada su gran calidad sería un tejido que protegía del frío, por lo que se empleó también en la confección de otros tipos de capas, como vemos en un inventario de bienes de 1362, en el que aparece: "*Una capa de scarlata viada con tafatán*"¹⁴⁷⁴. En una herencia fechada en 1365 se relaciona "*Una capa de scarlata viada, tenida*"¹⁴⁷⁵.

En la confección de capas aguaderas se emplearon también otros tejidos menos ricos, pero igualmente impermeables a la humedad, como era el gamellín, que se menciona en un inventario de 1365, en el que consta, entre otros bienes, "*Una capa aguadera de gamellín*"¹⁴⁷⁶.

Los tejidos viados fueron asimismo empleados en la elaboración de estas capas menos ricas pero de buena calidad; así, entre los bienes dejados por María de Larunz en 1362 aparece: "*Una capa de viado de Gant con cendal verde*"¹⁴⁷⁷, similar a la que se menciona en una relación de bienes efectuada en 1378, donde se incluye: "*Una capa de muller, vermella, de viado de Gant, forrada con cendal verde*"¹⁴⁷⁸. Con los mismos materiales está confeccionada la prenda dejada en herencia por Sancha Navarra en 1365, que era "*Una capa vermella de viado de Gant, forrada con cendal verde, speçado*"¹⁴⁷⁹. Como se desprende de los ejemplos anteriores, el cendal fue un tejido empleado con mucha frecuencia para forrar estas prendas.

Las clases más humildes utilizaban capas confeccionadas con *sayal*, que a lo largo de toda la Edad Media fue una tela muy basta elaborada con lana burda¹⁴⁸⁰. El sayal se elaboró, durante el siglo XIII, en Madrid¹⁴⁸¹ y en Molina de Aragón¹⁴⁸², según aparece en los respectivos Fueros. Al ser un tejido muy barato la nobleza y el clero de los siglos XIV y XV solían regalarlo como limosna, según se desprende de ciertos documentos; así, en el *Cartulario del Infantado de Covarrubias*, de 1362, se manda:

¹⁴⁷⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 92.

¹⁴⁷⁵ Ibidem, tomo IV, pág. 343.

¹⁴⁷⁶ Ibidem, tomo IV, pág. 342.

¹⁴⁷⁷ Ibidem, tomo IV, pág. 210.

¹⁴⁷⁸ Ibidem, tomo IV, pág. 217.

¹⁴⁷⁹ Ibidem, tomo IV, pág. 343.

¹⁴⁸⁰ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 221-222.

¹⁴⁸¹ *Fuero de Madrid* 2002, Título LVII.- *Del pisador y tejedor*, pág. 65.

¹⁴⁸² *Fuero de Molina de Aragón* 1916, pág. 132 b.

*"que vistan a doze pobles de sayal de cada cinco varas"*¹⁴⁸³.

En las *Crónicas de los reyes de Castilla* se hacen frecuentes alusiones a este tema; así, en el año 1374 se señala: "... é a los mil, sayos é capas de sayal"¹⁴⁸⁴. En la misma Crónica relativa al año 1392 se ordena: "é á los quinientos capas e ... de sayal"¹⁴⁸⁵.

Según se desprende de lo estipulado en las Cortes de Soria de 1380, el sayal se empleó, junto con el paño prieto y la marga para lutos, siendo prohibido en determinadas circunstancias:

*"é por padre ó por madre ó por otro pariente qual quier, que sea dentro enel quarto grado, que trayan duelo de panno prieto e que non sea margas nin sayales, tres meses; ..."*¹⁴⁸⁶.

Entre las capas más humildes, utilizadas por pastores y campesinos para protegerse del frío, se encuentran las realizadas con pieles ordinarias, que quedaban a la vista por su cara exterior. Las representaciones artísticas en las que aparecen estas capas con la piel por fuera, son frecuentes vestidas por hombres, por el contrario no se encuentra ningún ejemplo femenino. Este tipo de capa lucida por hombres aparece reflejada en la Catedral de Tudela, en un capitel del ala norte del claustro, en el que se representa la *Adoración de los pastores*, del último tercio del siglo XII o principios del XIII, donde la visten dos personajes a la izquierda de la imagen, (fig. I-209).



Fig. I-209. Capa con piel por el exterior de la prenda. Catedral de Tudela, capitel del ala norte del claustro.

¹⁴⁸³ SERRANO, *Cartulario del Infantado de Covarrubias* 1907, Tomo II, pág. 214.

¹⁴⁸⁴ ROSELL1953, Tomo II, pág. 39

¹⁴⁸⁵ Ibidem, Tomo II, pág. 187.

¹⁴⁸⁶ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Soria, Ordenamiento sobre judíos y sobre lutos, pág. 8.

Otro ejemplo en la Cantiga CLIX-3,4, del Códice Rico escorialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-209 b).

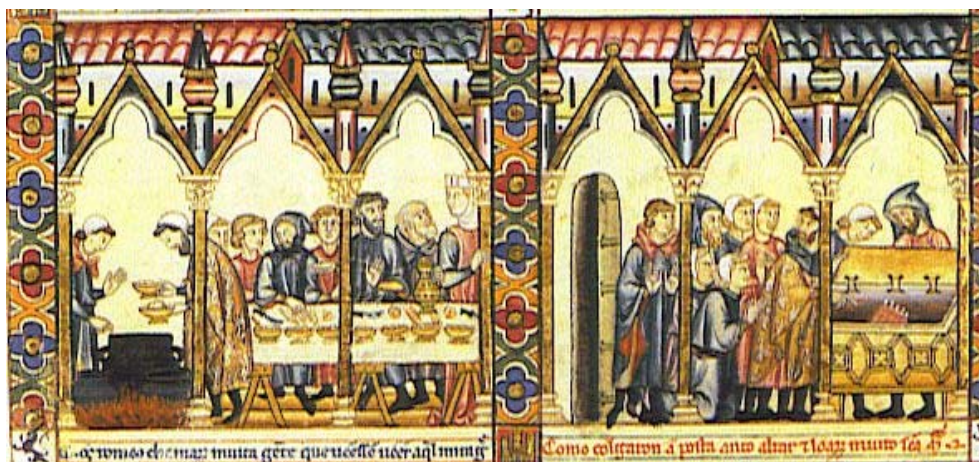


Fig. I-209 b. Hombre cubriéndose con capa de piel en su cara exterior. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1, Cantiga CLXI-3,4.

1.4.2.3. El redondel. (Francia: "manteau"; Inglaterra: "cloak").

El redondel, utilizado durante los siglos XIII y XIV, fue una prenda exterior, mezcla del manto y la capa, de ahí los nombres que se le dan en Francia e Inglaterra. Puiggari lo denomina “*redondel, rotundellum, capa rotunda, clochia o clocha*”¹⁴⁸⁷, a la que compara con la *cyclas* griega. El redondel era vestido por ambos sexos de las clases sociales más elevadas de toda la Europa cristiana, siendo utilizado especialmente por jinetes y viajeros.

1.4.2.3.1. Corte del redondel.

El redondel, de sección circular, llevaba en la zona central una abertura igualmente circular para pasar el cuello por ella. La prenda iba provista de una abertura lateral en la parte derecha generalmente, aunque Viollet-le-Duc¹⁴⁸⁸ señala que esta abertura podía colocarse al lado derecho o al izquierdo indistintamente, o incluso por debajo de la barbilla, en ciertas ocasiones. La mencionada abertura en el lado derecho permitía el movimiento a dicho brazo, aunque el izquierdo quedaba cubierto por la prenda, como vemos en las pinturas sobre tabla de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, en Santa María de Riaza (Segovia), ca.1330-1350; en una de dichas tablas se

¹⁴⁸⁷ PUIGGARI 1890, pág. 103.

¹⁴⁸⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, pág. 244.

representa a Cristo en majestad con Tetramorfos y los intercesores, donde se refleja a la dama arrodillada cubriéndose con un redondel de estas características, (fig. I-214). Un redondel similar al anterior, con la abertura en el lado derecho, aparece reflejado en el fol. 7 de *Le Livre des Merveilles du monde*, manuscrito de ca. 1410, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (MS. français 2810), (fig. I-215).



Figs. I-214. Redondel femenino. Riazá (Segovia).
Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora.



Fig. I-215. Redondel femenino.
Livre des merveilles du monde,
París, Bibliothèque National de France,
MS. français 2810, fol. 7.

Para solucionar la incomodidad de no poder mover el brazo izquierdo que quedaba bajo la prenda, se tomaron diferentes medidas. En Castilla, por ejemplo, se realizó una pequeña escotadura suficientemente amplia como para dejar pasar el brazo izquierdo¹⁴⁸⁹, como vemos, por ejemplo, en la Cantiga CCCXXX del Códice de los Músicos, ca. 1272-1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. B.j.2), (fig. I-216), donde podemos apreciar con toda claridad que el brazo izquierdo del caballero queda completamente libre gracias a la mencionada abertura.

¹⁴⁸⁹ GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 74.



Fig. I-216. Redondel con escotadura en el lado izquierdo. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.j.2. Cantiga CCCXXX.

El redondel podía ir provisto de una capucha, según se desprende del ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado por Pedro I en las Cortes celebradas en Valladolid en 1351, en el que se establece el precio de su confección del siguiente modo:

*"... é por el redondel con su caperote, dos maravedís ... é por los redondeles, por cada uno dellos otros ocho maravedís"*¹⁴⁹⁰.

Hacia el primer cuarto del siglo XIV aproximadamente, aparece reflejado en la iconografía un tipo de redondel que iba abotonado por encima del hombro. Uno de los primeros ejemplos lo vemos en las pinturas que decoraban el refectorio de la Catedral de Pamplona, obra de Juan Oliver ca. 1330, conservada en el Museo de Navarra, Pamplona; en dichas pinturas se representa la "Pasión de Cristo", donde luce este tipo de prenda uno de los soldados romanos, (fig. I-217).



Fig. I-217. Redondel con botones. Juan Oliver: *Pasión de Cristo*. Pamplona, Museo de Navarra.

¹⁴⁹⁰ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 13.

La escotadura para introducir la cabeza podía ir decorada con el denominado *trascol*, especie de cuello grande que cubría parte de la espalda, hombros y pecho. En el ordenamiento de Sevilla, expedido por Alfonso X en 27 de febrero de 1256 se alude al trascol al autorizarse la piel de nutria o conejo para su confección; así se dice:

“... é si quisierdes poner coneyo, ó nutra, que lo pongades perfilado, é en el manto el trascol, é non mas, ...”¹⁴⁹¹.

Un ejemplo de redondel con trascol aparece reflejado en las Cantiga CCCXXX del escurialense Códice de los Músicos (Ms. b.j.2), ca. 1272-1283, que veíamos más arriba, (fig. I-216); así como en la Cantiga CC del mismo Códice, (fig. I-217 b).



Fig. I-217 b. Redondel con trascol. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.j.2. Cantiga CC.

Fuera de España, vemos reflejado el mencionado tipo de redondel con trascol, en el fol. 161 v, de la *Histoire Universelle*, manuscrito de ca. 1286, conservado en Londres, British Library, Add. Ms. 15268, donde lo luce el consul romano Brutus, a la izquierda de la imagen, y otros altos personajes, representados a la derecha¹⁴⁹², (fig. I-218). Otro ejemplo, en la pintura mural de ca. 1350-1360, procedente de Westminster, Saint Stephen's Chapel, actualmente conservada en Londres, British Museum. En dicha obra aparece Eduardo III de Inglaterra vistiendo esta prenda (fig. I-218 b).

¹⁴⁹¹ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 88.

¹⁴⁹² SCOTT, Margaret: *Medieval Dress & Fashion*. London, The British Library, 2009, pág. 74.

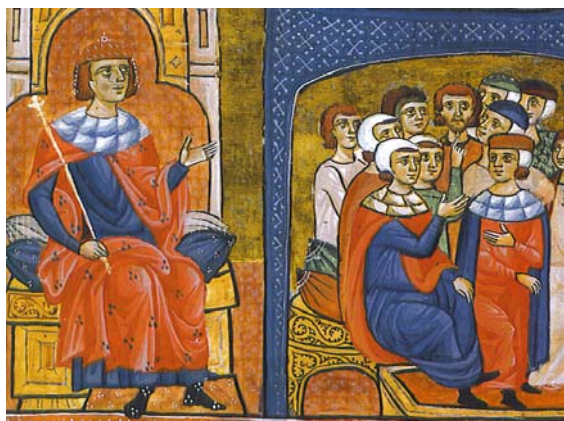


Fig. I-218 . El consul romano Brutus y otros altos personajes luciendo redondel con trascol.
London, British Library, Add. Ms. 15268, fol. 161 v.



Fig. I-218 b . Redondel con trascol. Londres, British Museum.

Aparece también representado en el fol. 86 v. del manuscrito *Digestum Vetus*, de la primera mitad del siglo XIV, conservado en la Bibliothèque Municipale de Reims, Ms. 811, donde lo luce el personaje representado en el centro de la imagen, (fig. I-218 c).



Fig. I-218 c. Redondel con trascol. *Digestum Vetus*, Bibliothèque Municipale de Reims, Ms. 811, fol. 86 v.

1.4.2.3.2. Materiales empleados en la confección del redondel.

En la confección del redondel se utilizaron generalmente tejidos que protegieran al usuario del frío y de la lluvia; así, se emplearon con mucha frecuencia distintos tipos de *paños*, como vemos en una relación de bienes de 1389, en la que aparece:

*"Una ... é redondel de panyo de la dita ciutat (de Zaragoza) vermello"*¹⁴⁹³.

Años antes, algunos paños fueron prohibidos; así, en 1337 se ordenaba:

*"Que non vista ... nin redondel, ... de paño tinto nin blao"*¹⁴⁹⁴.

En las Cortes de Burgos de 1338, se ordenaba que:

*"Ningun ome de pie non vista ... ni capa ni rredondel ni ... de panno tinto ni de lilao (blao) ni de mezclado"*¹⁴⁹⁵.

El camelín, elaborado con pelo de camello o cabra, como ya vimos con anterioridad, al ser un tejido impermeable¹⁴⁹⁶ se utilizó con frecuencia en la confección del redondel así, en un inventario de 1389 se incluye: *"Hun redondel de panyo de gamellín"*¹⁴⁹⁷, de donde podemos deducir que en esta ocasión iba mezclado con lana.

Tejido fuerte e igualmente impermeable fue el camelot, elaborado primero con pelo de camello y más tarde con el de cabra, mezclados con lana; ya en el siglo XV se fabricaba con lana fina y con seda. El camelot debió de ser un tejido muy apreciado y digno de reyes, como se desprende de los gastos de la casa real de Jaime II de Aragón efectuados en junio de 1312, entre los que aparece:

*"Primerament done a ops del senyor rey an A. Messeger per a un redondell con camellot negre que costa, e avi apocha del dit A., c.lxx.vi sol. barch."*¹⁴⁹⁸.

Otro tejido de gran calidad, empleado en la confección del redondel fue la escarlata, elaborada con lanas seleccionadas y sometidas a tundidos diversos, como ya

¹⁴⁹³ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 517.

¹⁴⁹⁴ GUICHOT Y PARODY 1896, Tomo I, pág. 112.

¹⁴⁹⁵ *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1861-1882, tomo I, pág. 455.

¹⁴⁹⁶ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 427 y ss.; CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 328-329; GUAL CAMARENA 1976, págs. 247-248; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, págs. 52-54.

¹⁴⁹⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 517.

¹⁴⁹⁸ Biblioteca capitular de la Seo de Zaragoza, armario 18, núm. 83, núm de registro 3750. EN: *Fuentes de Zurita* 1974, pág. 322.

vimos anteriormente. En las Cortes de Jerez de 1268 se permitía este tipo de prenda sólo al rey, quien ordenaba:

*"Ninguno non traya ... nin rredondel descarlata vermeja, saluo Nos"*¹⁴⁹⁹.

La misma prohibición se hacía en Sevilla en 1337, donde se ordenaba:

*"...é que ninguno traya ... nin redondel de escarlata bermeya, salvo Nos"*¹⁵⁰⁰.

Para la confección del trascol, al que se ha hecho referencia anteriormente, solían emplearse distintos tipo de pieles, entre ellas la de conejo y nutria. La piel de nutria, denominada ludria en la Corona de Aragón¹⁵⁰¹, fue muy apreciada en la Edad Media, encontrándose entre las pieles más lujosas, por lo que estuvieron controladas en las ordenanzas suntuarias; así aparece en el Ordenamiento de Sevilla expedido por Alfonso X en 27 de febrero de 1256, como vimos anteriormente. En las Cortes de Jerez de 1268 se fija el precio de la docena de nutrias en 25 maravedís, siendo una de las más caras¹⁵⁰². En las cuentas de Sancho IV correspondientes al año 1293, el precio anterior se había elevado considerablemente, al importarse por San Sebastian *"3.063 pieles de nutrias"*, valoradas entre 50 y 100 maravedís la docena¹⁵⁰³.

¹⁴⁹⁹ *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1861-1882, Tomo I, pág. 454.

¹⁵⁰⁰ GUICHOT Y PARODY 1896, Tomo I, pág. 112.

¹⁵⁰¹ GUAL CAMARENA 1976, pág. 353.

¹⁵⁰² *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1861-1882, Tomo I, pág. 70.

¹⁵⁰³ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, Apéndice documental, pág. IV y ss.

2. EL VESTIDO DE LA MUJER MUSULMANA.

El estudio de la indumentaria femenina en el mundo musulmán es muy complicado al ser muy escasas sus representaciones en las fuentes iconográficas. Tampoco son abundantes las fuentes escritas con las que contamos para estudiar la indumentaria de la mujer musulmana que habitaba en la península ibérica, ya que la mayoría de la información referente al atuendo se centra en aquel empleado por el hombre. No obstante contamos con algunas obras muy interesantes, como por ejemplo el manuscrito *Zahrat al-rawd fi taljis taqdir al-fard*, del almeriense Ibn Baq (fallecido en 1362), compuesto por diez capítulos que recogen temas y aspectos sociales y económicos de la Almería nazarí.

De gran interés para el tema que nos ocupa es el capítulo VIII dedicado a la indumentaria femenina andalusí del siglo XIV. Dicha información es tratada desde un punto de vista notarial, al intentar determinar las obligaciones que el esposo adquiriría para con su mujer en el momento del matrimonio e incluso después del divorcio si ésta se encontraba embarazada. Este autor señala que el vestido, que tenía una enorme importancia social y económica, variaba según el estatus de la mujer que lo utilizaba o de las distintas épocas del año u ocasiones; así, el traje que vestía para salir a la calle era distinto al que usaba en la casa. Existieron igualmente diferentes atuendos para visitar el *hammam*. Por todo lo anterior Ibn Baq denomina a las mujeres almerienses de clase elevada *dawat al-diswat al-mujtalifat*, es decir, “mujeres de diversos trajes”¹⁵⁰⁴.

De gran interés es asimismo el *Kitab al-Qawanin*, obra de contenido jurídico de Ibn Yuzzay (1294-1340), en cuyo apéndice denominado *Kitab al-Yami*, aborda entre otros temas el vestido.

¹⁵⁰⁴ EL HOUR 2001, págs. 95 y ss.

2.1. Relación entre el vestido cristiano y el musulmán.

Durante los siglos XIII y XIV la vestimenta hispanomusulmana guardaba cierta similitud con la cristiana, siendo característica la amplitud de las prendas si las comparamos con las utilizadas por la mujer cristiana de la segunda mitad del siglo XIII. Otra de sus particularidades era la uniformidad de la indumentaria a lo largo de los siglos, por lo que en algunas ocasiones me he servido de fuentes anteriores a la época que nos ocupa. Por otra parte, no cabe duda de que existió un intercambio de modas y una importante influencia mutua entre la indumentaria cristiana y la musulmana, como se desprende de distintos textos y documentos. Así, Ibn Yubayr (1145-1217), en su viaje desde al-Andalus hacia Oriente, en el siglo XII, ve cómo en la ciudad de Palermo la mujer cristiana imita en el vestir a las musulmanas y señala:

*“Los vestidos de las cristianas en esta ciudad son como los de las mujeres musulmanas, hablan árabe y, en fiestas señaladas, en Navidad, salen a la calle con manto y velo, llevan vestidos de seda recamados en oro, se envuelven en mantos espléndidos y usan velos de distintos colores...”*¹⁵⁰⁵.

Son abundantes los textos y documentos en los que la *almexia* o *almejía*, de origen musulmán, forma parte del vestido cristiano; así, en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, ca. 1236, se nos narra como un cautivo de los moros:

*"Todo desbaratado sin otra almexia.
Arribó en Toledo en el doceno día"*¹⁵⁰⁶.

También la aljuba fue utilizada indistintamente tanto por la comunidad cristiana como musulmana, como se desprende de las cuentas de Sancho IV (1284-1295), en las que aparece una partida en la que se envían:

*"A Yahia Abenyza e a Mahomat Abenaabdalfar sendass aljubas de panno tinto de seis varas cada una"*¹⁵⁰⁷.

En las fuentes iconográficas aparecen también representadas prendas de origen musulmán vestidas por cristianas y judías, como veremos más adelante.

¹⁵⁰⁵ BASTAWI 2001, págs. 239-240.

¹⁵⁰⁶ BERCEO 1958, pág. 87.

¹⁵⁰⁷ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, Tomo I, pág. LXXIX.

Tenemos asimismo constantes referencias documentales de la utilización de prendas de indumentaria del occidente cristiano por parte de los musulmanes; así, en la obra del siglo XIV *Lamha al-Badriyya*, Ibn al-Hatib describe la entrada en Granada, en mayo de 1238, del primer soberano nazarí Muhammad al-Galib bi-Illah vistiendo una saya de viado¹⁵⁰⁸. Ibn Said (fallecido ca. 1274 ó 1286), autor de *Mugrib* hacía referencia asimismo a la influencia y adopción del traje cristiano entre los sultanes y sus tropas¹⁵⁰⁹. En las Cortes de Valladolid celebradas en 1351, Pedro I prohibía a los moros la utilización de paños viados, al señalar:

*"...tengo por bien e mando que cada vez que les fallasen bestiduras á los dichos judios é moros viadas ... que gelas tomen"*¹⁵¹⁰.

En las mismas Cortes, dicho monarca les prohibía además la utilización de vestiduras *á meata*¹⁵¹¹, de donde se desprende que dicha moda cristiana era utilizada por musulmanes y judíos.

En cuanto a los ejemplos iconográficos hay que destacar las pinturas que decoran la Sala de los Reyes de la Alhambra, ca. 1380, donde aparece un personaje sentado vistiendo una garnacha con las lengüetas características de la segunda mitad del siglo XIV, de moda en todo el occidente cristiano, como ya vimos en su momento, (fig. I-219).



Fig. I-219. Garnacha cristiana vestida por un musulmán. Granada, La Alhambra. Sala de los Reyes.

¹⁵⁰⁸ ARIÉ 1965, pág. 245.

¹⁵⁰⁹ Texto citado en *Nafh al-tib* de Al-Maqqari, Cairo, 1949, tomo I, págs. 207-208, EN: ARIÉ 1965, pág. 92; GARCÍA GÓMEZ 1943, pág. 16; GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 183.

¹⁵¹⁰ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1351, título XXXII, págs. 28-29.

¹⁵¹¹ *Ibidem*, Título XXXII, pág. 28-29.

2.2. prendas del vestido.

Resulta especialmente complejo tratar el tema del vestido utilizado por la mujer musulmana, ya que muchos nombres de prendas se definen también por el tipo de tejido, más o menos fino, por el color, o incluso según el tipo de tinte o las plantas empleadas con este fin, independientemente de su forma. Por ello me limitaré al estudio de las prendas que no ofrecen dudas en sus denominaciones, al ser coincidentes las distintas traducciones de las fuentes directas¹⁵¹².

2.2.1. Prendas interiores.

Qamis (camisa).

En primer lugar y como prenda interior, tanto hombres como mujeres de los diversos lugares del Islam vestían la camisa (*qamis*), como vemos en la iconografía y según se desprende de ciertos documentos y obras literarias. Entre estas últimas se halla la descripción de Ibn Hazm de Córdoba en *El collar de la paloma*, ca. 1022, quien deja claro el uso de esta prenda al señalar:

*"A poco se incorporó de nuevo, se puso la camisa, como con ánimo de levantarse; pero a seguida se la quitó otra vez y tornó a acostarse. Luego se incorporó por tercera vez, se puso la camisa y echó los pies fuera de la cama"*¹⁵¹³.

También Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, iniciada en 1325, hace referencia a lo anterior al señalar cómo el sultán Giyat ad-Din Tugluq Sah:

*"... se despojó de sus ropas y armas y vestido sólo con la camisa, se soltó los cabellos..."*¹⁵¹⁴.

Es interesante señalar que el historiador Ibn Habib (1309-1377), hace mención de dos camisas utilizadas durante el invierno, una como ropa interior, para proteger la piel y la segunda para tapar otra prenda de abrigo vestida sobre la primera; así señala:

*"...una camisa para que se la vista como ropa interior, una pelliza, otra camisa que oculte la pelliza..."*¹⁵¹⁵.

¹⁵¹² A este tema ya se hizo referencia en la Introducción de este trabajo, al tratar sobre la metodología utilizada.

¹⁵¹³ HAZM 2007, pág. 319.

¹⁵¹⁴ BATTUTA 2005, pág.555.

El almeriense Ibn Baq (fallecido en 1362), hace asimismo referencia a este tema al señalar que entre las obligaciones del marido se encuentra la de proporcionar a su esposa vestidos para pasar el invierno; entre dichas prendas, le corresponde:

*"una camisa y una pelliza (farw) para el invierno si ella es de las que visten con piel de cordero y de conejo, y una camisa que oculte la pelliza (qamis yuwari al-farw) ..."*¹⁵¹⁶.

En el fol. 12 v. del escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, aparece reflejada esta segunda camisa mencionada anteriormente, que como puede apreciarse, es vestida por dos caballeros sobre los pellotes que quedan a la vista bajo el fino y transparente tejido de la misma, (fig. I-219 b).

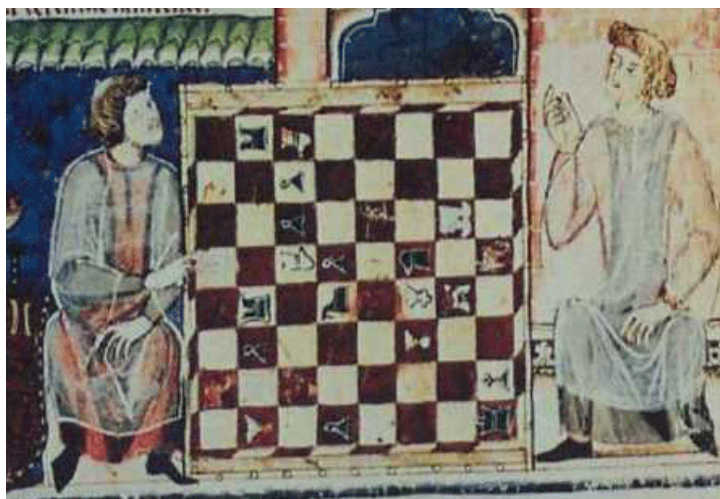


Fig. I-219 b. Camisa vestida sobre pellotes. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-6, fol. 12 v.

La camisa, blanca o de distintos colores, podía ser de gran finura, al igual que ocurría con la prenda empleada por los cristianos; así, Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, iniciada en 1325, señala:

*"... su jefe me pidió una camisa y le di una fina en extremo, se la puso y ..."*¹⁵¹⁷.

¹⁵¹⁵ YAHYÀ AL-GAZIRI 1998, págs. 114-115; PUENTE 2001 c, pág. 78.

¹⁵¹⁶ EL HOUR 2001, pág. 102.

¹⁵¹⁷ BATTUTA 2005, pág. 294.

Esta prenda interior solía confeccionarse con tejidos de lino, siendo las más famosas, según Ibn Manzur (1233-1311), autor del *Lisan al-Arab*, las procedentes de Herat, Rayy y Quhistan¹⁵¹⁸; así, en un formulario notarial consta, entre las obligaciones de un marido divorciado, proporcionar a la que fue su esposa:

"... una camisa de lino..."¹⁵¹⁹.

La camisa podía confeccionarse asimismo con algodón, tejido menos suave que los elaborados con lino, aunque más cálido, según señala Ibn al-Baytar:

"da mucho calor, pero tiene tanta suavidad que conserva su frescor, formando una masa compacta"¹⁵²⁰.

Propiedades con las que están de acuerdo distintos autores, como por ejemplo el médico andalusí Marwan Ibn Zuhr, nacido en Sevilla en 1094¹⁵²¹, e Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374)¹⁵²². El algodón era originario de la India desde donde se difundió su cultivo hacia otras áreas de Asia, Oriente Medio, costa oriental de África y Europa¹⁵²³. En al-Ándalus hay constancia de este material en el siglo X, según señala al-Razi, quien hace referencia a la abundante producción en el distrito de Sevilla, desde donde se exportaba por todo el territorio y también fuera de éste¹⁵²⁴. En el *Calendario de Córdoba*¹⁵²⁵ (961) se hace también referencia al algodón al señalar que se sembraba en el mes de marzo.

En el escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, aparecen representados con frecuencia, personajes vistiendo camisas completamente transparentes, entre ellos hay niñas, (fol. 58 r), (fig. I-220); muchachas (fol. 40v), (fig. I-221), así como hombres y mujeres de edad (fol. 22 r), (fig. I-222).

¹⁵¹⁸ BASTAWI 2001, pág. 249.

¹⁵¹⁹ PUENTE 2001 c, pág. 80

¹⁵²⁰ AL-BAYTAR 1883, nº 1808.

¹⁵²¹ ABU MARWAN 1992, pág. 136.

¹⁵²² AL-JATIB 1984, págs. 195, 201 y 204.

¹⁵²³ GARCÍA 2001, pág. 421.

¹⁵²⁴ LÉVI-PROVENÇAL 1953, pág. 93.

¹⁵²⁵ *Le Calendrier de Cordoue* 1961, pág. 62-63.



Figs. I-220 e I-221. Niña y muchacha vistiendo camisas transparentes. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fols. 58 r. y 40 v. respectivamente.



Fig. I-222. Mujer y hombre vistiendo camisa transparente. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 22 r.

G. Menéndez Pidal señala que esta moda de las telas transparentes, propia de las mujeres acomodadas, fue introducida en al-Ándalus por el poeta iraquí Ziryab¹⁵²⁶, que llegó a la corte de Córdoba, procedente de Bagdad, en el año 822, siendo un modelo de elegancia de gran popularidad¹⁵²⁷. No obstante, las fuentes en las que se basa dicho autor no hacen referencia a tejidos transparentes, sino al denominado *wasy*, que es un tejido de seda de diferentes colores, bordado de oro¹⁵²⁸, al que haré referencia más

¹⁵²⁶ MENÉNDEZ PIDAL, G 1986, pág. 95.

¹⁵²⁷ STILLMAN 2003, pág. 90-91

¹⁵²⁸ Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL señala como fuente: GAYANGOS, Pascual de (traduc.): *The history of the Mohammedan dynasties in Spain, extracted from the Fahu-t-tib min Ghosni-l-Andalusi-R-Rattib wa Tàrikh Lisánu-D-Din Ibni-L-Khattib*, by Ahmed Ibn Mohammed al-Makkari, a native of Telemsán. London, Printed for the Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland, 1840-1843, volumen I,

adelante en este capítulo. Sobre los señalados tejidos transparentes, no he podido determinar de qué tipo de tela se trataba, tal vez eran los llamados "*muhalhal*, *musalsal* y *haffaf*", que eran tejidos muy finos similares al crep¹⁵²⁹. Podría ser también que estuvieran confeccionadas con cendal.

Al igual que ocurría con las camisas margomadas de las cristianas, las utilizadas por las musulmanas podían adornarse con bordados realizados con hilos de oro, plata o seda como es el caso de la mencionada por Ibn Battuta a mediados del siglo XIV, regalo regio a una de sus esposas tras la muerte de su pequeña hija: "... *una camisa de lino bordada con hilo de oro...*"¹⁵³⁰. El lujo de estas prendas, al igual que ocurría con las utilizadas por la mujer cristiana, tenía que ser controlado; así, se prohibía a la mujer musulmana vestirse con camisas bordadas alrededor del cuello con hilos de oro o plata, siendo castigadas si desobedecían a penas de prisión o a multas de treinta maravedís¹⁵³¹.

Sarawilat (zaragüelles).

Otra prenda interior, vestida por ambos sexos, eran los *zaragüelles (sarawilat)*. Especie de culote o braga larga hasta los tobillos, que, al confeccionarse en una pieza grande de tela, solía formar arrugas horizontalmente. Iba ajustada a la cintura por medio de un cinturón o un cordón (*Tikka*) que solía pasarse a través de unas cinturillas. Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374), señala en relación a esta prenda:

*"Entre los adornos recomendados por el buen gusto de las princesas y damas granadinas, merecen especial mención los cinturones..."*¹⁵³².

En el fol. 18 r del escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, podemos ver, a través de la camisa transparente, los zaragüelles, ajustados mediante dicho sistema; en este caso el cordón (tikka) es de colores y cuelga hasta los pies, (fig. I-233).

págs. 356 y 360, notas 104 y 126. Para mayor claridad véase también en dicha obra el capítulo II del mencionado volumen I, pág. 49. Sobre el mencionado tejido "*wasy*" véanse las obras: DOZY, Reinhart: *Supplément aux dictionnaires arabes*. Leyden-Paris, Brill-Maisonneuve, 1877-1881, vol. II, pág. 809 a; AL-SAQUNDI: *Elogio del Islam español (Risala fi fadl al-Andalus)*, García Gómez, Emilio (traductor). Madrid, Publicaciones de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, Imprenta de Estandislaos Maestre, 1934, pág. 112 y nota nº 161.

¹⁵²⁹ BASTAWI 2001, pág. 245.

¹⁵³⁰ BASTAWI 2005, pág. 628.

¹⁵³¹ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1866, pág. 127; ARIÉ 1965, pág. 247.

¹⁵³² LAFUENTE ALCÁNTARA 1845, tomo III, pág. 121.



Fig. I-223. Zaragüelles o sarawilat sujeto a la cintura con cordón de colores.
Libro de Ajedrez, Dados y Tablas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
 Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 18 r.

El almeriense Ibn Baq (fallecido en 1362), hace referencia a los zaragüelles masculinos señalando que los pertenecientes a los hombres de la ciudad duraban siete meses, mientras que los utilizados por los hombres del campo sólo seis¹⁵³³. De dicha información se desprende que este tipo de prenda interior era utilizada también por el sexo masculino. Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, de mediados del siglo XIV, hace referencia asimismo a este tipo de prenda interior vestida por los hombres, al decir:

*"Para ellos éste es el mayor homenaje que puede hacer el sultán: cuando ofrece de tal guisa los vestidos a alguien, es un honor para el que los recibe y para sus hijos y descendientes, que heredan unos de otros mientras duren esas ropas o algún trozo de ellas. Lo más estimado en este caso son los zaragüelles."*¹⁵³⁴.

De lo anteriormente expuesto se deduce asimismo que los zaragüelles podían ser piezas de gran valor, aunque no se especifica si esto era debido a la calidad de los tejidos con que estaban confeccionados o a los adornos que podían añadirse.

Aunque los zaragüelles no suelen aparecer reflejados en la iconografía muy frecuentemente, en el fol. 4 r. del *Lapidario*, manuscrito finalizado ca. 1279, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. h-I-15), aparece un hombre

¹⁵³³ EL HOUR 2001, pág., 106.

¹⁵³⁴ BATTUTA 2005, pág. 315.

luciendo dicha prenda por debajo de una camisa transparente, (fig. I-224). Podemos ver una prenda similar a la anterior en el fol. 51 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el mismo Monasterio escurialense (Ms. T-I-6), (fig. I-224 b).

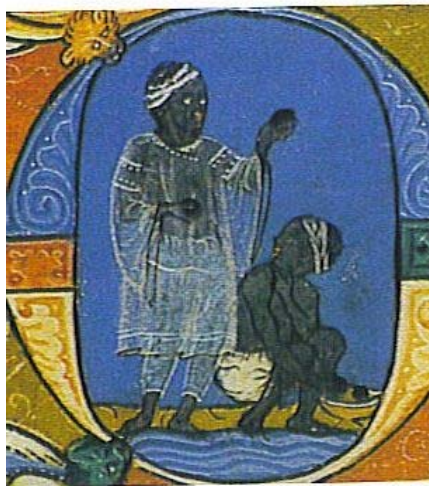


Fig. I-224. Hombre vistiendo zaragüelles y camisa transparentes. *Lapidario*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15, fol. 4 r.



Fig. I-224 b. Hombre con zaragüelles. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-6, fol. 51 r.

Los zaragüelles femeninos, al contrario que los anteriores, aparecen representados en numerosas miniaturas del siglo XIII, tanto en nuestra península como en otros lugares del mundo islámico; así, lo vemos en distintos folios del escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, entre ellos el 54 r., (fig. I-224 c)¹⁵³⁵.

¹⁵³⁵ Véanse también las figs. I-220 e I-222.



Fig. I-224 c. Zaragüelles o sarawilat femeninos. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 54 r.

Vemos igualmente este tipo de prenda representada en el *Maqamat* de Ibn al-Hariri, obra realizada en Bagdad ca. 1236-1237, conservada en París, Bibliothèque Nationale de France (MS. Ar. 5847), en cuyo folio 24 r. aparece la hija de Abuzayd mostrando sus zaragüelles por debajo del vestido (fig. I-225).

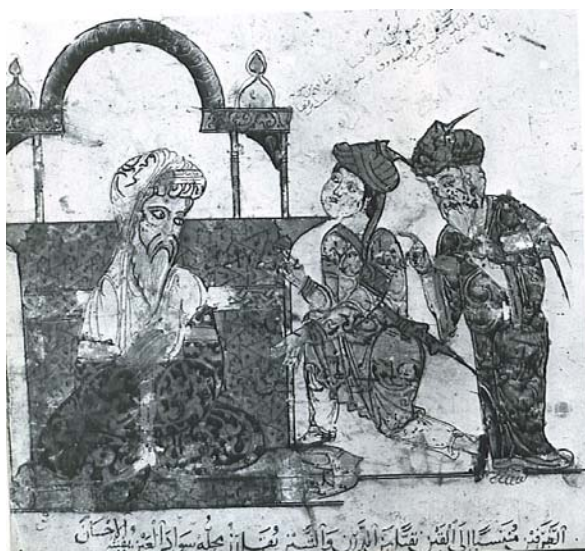


Fig. I-225. Zaragüelles o sarawilat. Ibn al-Hariri: *Maqamat*. París, Bibliothèque Nationale, MS. Ar. 5847, fol. 24 r.

2.2.2 Prendas de debajo.

Aljuba o yûbba.

Sobre las prendas interiores los musulmanes de ambos sexos vestían la *aljuba* o *yûbba*, similar a la saya y el brial castellanos. Esta prenda fue introducida entre los

musulmanes de al-Ándalus bajo el reinado de Abderramán III, por Ziryab, célebre músico de Bagdad, al que ya se ha hecho referencia anteriormente en este trabajo ¹⁵³⁶. La yûbba o aljuba tuvo una enorme repercusión en el mundo cristiano, siendo empleada por ambos sexos de las diferentes clases sociales; así, en la Corona de Aragón, entre los gastos de palacio registrados entre los años 1258 y 1268, aparece inventariada esta prenda ¹⁵³⁷. En el siglo XIV seguimos teniendo constancia de la utilización de la aljuba incluso por reyes, según se desprende de la obra literaria *El Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, obra de don Juan Manuel, duque de Peñafiel y Marqués de Villena, finalizada en 1335, donde leemos:

*"El infante tornó al rey et preguntó' que cuáles paños quería. El rey dixole que el aljuva;..."*¹⁵³⁸.

La yûbba era una especie de túnica amplia, con mangas que cubrían completamente los brazos y que, aunque iban ajustadas a la muñeca eran amplias en el antebrazo. Este tipo de vestido no aparece frecuentemente representado en la iconografía española, sin embargo son muy numerosas sus representaciones en el mundo árabe. Un ejemplo aparece en el fol. 29 r. del *Libro de los animales*, cuyas ilustraciones, obra de Maler Um, se fechan entre 1325 y 1350; el manuscrito se conserva actualmente en Milán, Biblioteca Ambrosiana, (Ms. Árabe D 140 inf. Yahiz), (fig. I-226).



Fig. I-226. Mujeres vistiendo la yûba o aljuba. *Libro de los animales*. Milán, Biblioteca Ambrosiana, Ms. Árabe D 140 inf. Yahiz, folio 29 r

¹⁵³⁶ ARIÉ 1966, pág. 62; STILLMAN, Yedida Kalfon: *Arab Dress from the Dawn of Islam to Modern Times. A Short History*. STILLMAN, Norman A. (edited by). Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV, 2003, págs. 90-91.

¹⁵³⁷ PUIGGARÍ 1890, págs. 61 y 62.

¹⁵³⁸ DON JUAN MANUEL 2007, pág. 118.

La yûbba podía ser una prenda muy rica o bien estar confeccionada con materiales humildes, según el estatus social de los que fueran a vestirla.

a) Las aljubas empleadas por las musulmanas castellanas de rango elevado solían confeccionarse con tejidos elaborados con sedas, yendo ricamente adornadas con oro y piedras preciosas. Posiblemente Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, comenzada en 1325, se refiere a estas prendas ricas al señalar que la sultana Radiyya iba vestida con “una túnica bordada de oro y perlas”¹⁵³⁹.

Al Saqundi (Secunda, Córdoba 1231-?), señala que tanto en Málaga como en Almería “se tejen también las túnicas de tisú, cuyo precio pasa de varios miles, adornadas con peregrinas y escogidas figuras, y destinadas a los califas y algunas otras personas de condición”¹⁵⁴⁰. El tisú, “al-hulal al-mawsiyya” o “wasy”, al que ya me he referido anteriormente, era un tejido de seda de diferentes colores con ricos bordados de oro y plata¹⁵⁴¹, que recibió distintas denominaciones en Europa, entre ellas: algüexi, albexi, albeci, oxi, oxsi¹⁵⁴². En el siglo XIII, y según señalaba Al-Saqundi más arriba, fueron famosos los procedentes de Málaga, Almería, y Murcia¹⁵⁴³.

Al-Ándalus jugó un papel muy importante en el proceso de producción y difusión de tejidos preciosos, especialmente las sedas, siendo innumerables las fuentes, tanto autóctonas como foráneas que hablan de sus tejidos. La sericultura, conocida ya en el norte de Siria en la época de Justiniano fue introducida en al-Ándalus en la segunda mitad del siglo VIII, llegando a ser la base económica en Jaén y en las Alpujarras, de donde pasaría a los grandes centros textiles de Almería, Córdoba, Málaga y Sevilla¹⁵⁴⁴, como ya vimos anteriormente. En relación a la enorme popularidad de la seda jienense, tanto Abū Abd Allāh Muhammad al-Idrisi (Ceuta, 1100 - Palermo, 1165 ó 1166), como

¹⁵³⁹ BATTUTA 2005, pág. 541.

¹⁵⁴⁰ AL-SAQUNDI 1934, pág. 112 y nota nº 161; y pág. 114. Véase también GAYANGOS 1840-1843, volumen I, págs. 49 y 52; y 356, nota nº 104; y 360, nota nº 126.

¹⁵⁴¹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 249-250; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 194.

¹⁵⁴² DOZY 1877-1881, volumen II, pág. 809. Véase también AL-SAQUNDI 1934, pág. 112 y nota nº 161; GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 186.

¹⁵⁴³ AL-SAQUNDI 1934, pág. 115.

¹⁵⁴⁴ SERRANO NIZA 1993, pág. 160; RODRÍGUEZ PEINADO 2011, pág. 372.

al-Saundi (Secunda, Córdoba, 1231-?), afirmaban que la seda de esa ciudad era tan famosa que la población se llamó:

*"Jaen de la seda, por el gran número de gentes, tanto del campo como la de la ciudad, que se dedican en ella a la cría del gusano de seda"*¹⁵⁴⁵.

En *Le Calendrier de Cordoue*, del año 961, ya mencionado con anterioridad, se hace referencia a la producción de la seda al señalar que en febrero: *"Las mujeres comienzan a cubrir los huevos del gusano de seda hasta que nacen"*¹⁵⁴⁶; más tarde, en mayo y agosto se enviaban misivas que prescribían requisar la seda para los talleres reales (tiraz)¹⁵⁴⁷. En *Risalat fi awqat al-sana*, calendario anónimo del siglo XI, se repiten estos mismos datos¹⁵⁴⁸.

Al estudiar la seda es interesante señalar que en el mundo musulmán es muy importante distinguir entre los distintos tejidos con ella elaborados; así, en el diccionario del siglo XI *Kitab al-Mujassas*¹⁵⁴⁹, de Ibn Sida, en su cuarta parte dedicada al vestido aparecen catorce denominaciones distintas para referirse a la seda, especificándose las diferentes variedades desde su primer proceso de elaboración a los instrumentos con los que se realizaba. Entre dichas definiciones se distinguen aquellos tejidos elaborados con seda pura (*harir*), de aquellos que iban mezclados con otros materiales, siendo denominados "seda cruda" (*jazz* o *qazz*), aunque jazz se refiere a un tejido más burdo que llevaba mezcla de lana y seda¹⁵⁵⁰. Otro vocablo que se refiere a la seda es *qalamun* o *abuqalamun*, tejido con reflejos de oro fabricado con la "lana marina" ("suf bahri"), es decir, filamentos de la madreperla marina que se recogía en la costa del Atlántico, frente a Santarem, así como en Tinnis, en el litoral egipcio. De las zonas de recogida pasaba a al-Ándalus donde se elaboraba¹⁵⁵¹.

¹⁵⁴⁵ AL-SAQUNDI: *Elogio del Islam español (Risala fi fadl al-Andalus)*; GARCÍA GÓMEZ, Emilio (traductor). Madrid, Publicaciones de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, Imprenta de Estanislao Maestre, 1934, pág. 107. Sobre este tema véase también: GUAL CAMARENA 1976, pág. 420; PARTEARROYO 2007, pág. 373.

¹⁵⁴⁶ *Le Calendrier de Cordue* 1961, pág. 48.

¹⁵⁴⁷ Ibidem, págs. 90 y 132.

¹⁵⁴⁸ NAVARRO 1990, págs. 175 y 218; SERRANO NIZA 1993, pág. 160.

¹⁵⁴⁹ SERRANO NIZA 1993, págs. 161-162.

¹⁵⁵⁰ SERRANO NIZA 1993, pág. 161-162; EL HOUR 2001, pág. 102.

¹⁵⁵¹ PÉRÈS 1990, pág. 320; SERRANO NIZA 1993, pág. 162; ARIÉ 1993, pág. 153.

Un tejido de estas características es mencionado en *Calila e Dimna*, ca. 1251, donde se hace referencia a:

"... unos paños muy ricos que son llamados alholla, que relucen en tiniebla"¹⁵⁵².

El término alholla o alfolla procede del árabe, no habiendo unanimidad sobre cuál era la materia prima con que estaba elaborado este tejido, posiblemente seda o lino. Sí hay acuerdo en cuanto a que era un material rico de color púrpura y bordado con oro, fabricado en los telares de Almería en época de los almoravides¹⁵⁵³. En la *Primera Crónica General de España*, comenzada por Alfonso X y continuada por su hijo Sancho IV, en 1289, leemos:

"Et sobraçó el manto de una alfolla que tenié vestida"¹⁵⁵⁴.

Asimismo en la *Crónica General de España de 1344* se hace referencia a este tejido al señalar:

"Ca el venia vestido de vna alfolla, que en ese tiempo dezian purpura,..."¹⁵⁵⁵.

De lo anterior puede deducirse que ambos términos eran sinónimos, ya que, aunque la púrpura fue un tejido de lana en la Antigüedad, durante la Edad Media, hasta al menos dicho año de 1344, fue elaborado con sedas¹⁵⁵⁶.

Contamos con una pieza arqueológica de gran importancia, conservada en Viena, Kunsthistorisches Museum, (fig. I-227), cuya forma es muy similar a las representaciones que veíamos más arriba (fig. I-226)¹⁵⁵⁷. La aljuba va adornada con dos

¹⁵⁵² *Calila e Dimna* 1984, pág. 287.

¹⁵⁵³ EGUÍLAZ Y YANGUAS, L. de.; *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y bascongadas), de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco)*. Granada, Imprenta de La Lealtad, 1886, pág. 169; ALFAU DE SOLALINDE, Jesusa: "Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII", en *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XIX, Madrid, 1969, pág. 49; MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 247-248.

¹⁵⁵⁴ ALFONSO X, *Primera Crónica General* 1906, Tomo I, capítulo 943, pág. 620.

¹⁵⁵⁵ *Crónica General de España* 1971, pág. 131.

¹⁵⁵⁶ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 320; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 159.

¹⁵⁵⁷ Forma parte del ajuar que perteneció al rey Guillermo II de Sicilia, compuesto por capa, dalmática y aljuba. Las prendas llegaron a Alemania a través de matrimonios o herencias, a principios del siglo XIII, siendo utilizadas para las coronaciones de los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico. En un principio fueron conservados en Aix-la-Chapelle, más tarde, entre 1424 y finales del siglo XVIII, en Nuremberg; finalmente entraron a formar parte del tesoro del Kunsthistorisches Museum de Viena a partir de 1801. (VAROLI-PIAZZA 1994, págs. 288-290; STILLFRIED 2007, págs. 2-6; KENDRICK 1905-1906, págs. 36-44, 124-131; SCOTT 2009, págs. 49-53, y fig. 27).

inscripciones, en árabe y latín, que demuestran que fue confeccionada en el año 1181 en el taller del tiraz real de Palermo para el rey Guillermo II, habiendo servido para la coronación tanto de Federico II en el año 1220, como de Carlos V en el 1520. Está confeccionada con tafetán amarillo forrado de seda, y va adornada con rebordes bordados de oro y adornados con perlas y piedras preciosas.



Fig. I-227. Yübba rica masculina. Viena, Kunsthistorisches Museum.

En nuestra península la utilización de estas prendas ricas estuvo controlada de igual forma que aquellas empleadas por las cristianas; así, en el Ordenamiento de 1252, otorgado por Alfonso X en Sevilla, se mandaba que:

*“... los moros que moran en las villas que son pobladas de cristianos,... que non trayan cendal en nengun paño, nin pena blanca, ...”*¹⁵⁵⁸.

En el Ordenamiento de 1256 el mismo monarca reiteraba las mismas prohibiciones¹⁵⁵⁹. Igualmente las Cortes de Jerez de 1268 prohibieron a la mujer musulmana la utilización de armiño¹⁵⁶⁰. Además de la legislación cristiana, también las leyes musulmanas, tanto religiosas como jurídicas, trataron de controlar el lujo; así, el alfaquí granadino Ibn Yûzzay al-Kalbi (1294-1340), en el capítulo decimoquinto de su obra *Kitab al-Qawanin* señala:

¹⁵⁵⁸ BALLESTEROS 1911, *De como anden uestidos los moros*, pág. 140

¹⁵⁵⁹ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 91.

¹⁵⁶⁰ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1866, pág. 127.

*“... se prohíbe también aquellos vestidos que suponen presunción o despilfarro y el provocar la semejanza entre ambos sexos...”*¹⁵⁶¹.

Asimismo en el Corán aparecen distintas aleyas, en las que se habla de la rica indumentaria, refiriéndose a la seda pura (harir), de la que sólo gozarían los elegidos en el Paraíso; un ejemplo lo encontramos en la número LXXVI, en la que leemos:

“...Y se les recompensarán, por haber tenido paciencia, con un jardín y con vestiduras de seda”.

Referencia similar aparece en la aleya XXII:

"Dios introducirá a quienes creen y hacen obras pías en unos jardines por los que corren los ríos. En ellos ... ; sus vestidos serán de seda".

Debido a la gran complejidad del vocablo "seda", las distintas escuelas jurídicas, ya desde el siglo VIII, no adoptan la misma opinión en cuanto a la prohibición de vestir tejidos cuya urdimbre sea de seda y la trama de distinto material, aunque se exceptúa la seda cruda o mezclada con lana (jazz). Sí hay un acuerdo general en confirmar la prohibición de utilizar tejidos de seda pura, sin mezclar (harir), basándose en la tradición¹⁵⁶².

b) Al contrario que lo que acabamos de ver, la aljuba podía estar también confeccionada con tejidos sencillos, aunque la calidad de los mismos podía variar, exactamente del mismo modo que ya vimos en su momento al estudiar la saya cristiana. En general se emplearon diferentes tejidos de lana y de algodón, como se desprende de ciertas fuentes documentales; así encontramos: *"Juba dalcotón, 51 sueldos"...*¹⁵⁶³. En el Ordenamiento de 1256 se hace mención del paño, que, como ya vimos anteriormente, era un tejido elaborado con lana:

*“... los moros que moran en las villas que son pobladas de cristianos,... que non trayan ... nin paño bermejo, nin verde, nin sanguino...”*¹⁵⁶⁴.

¹⁵⁶¹ SERRANO NIZA 1993, pág. 158.

¹⁵⁶² Ibidem, págs. 158-159.

¹⁵⁶³ PUIGGARÍ 1890, págs. 61 y 62.

¹⁵⁶⁴ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 91.

La prohibición anterior es reiterada por Alfonso X en las Cortes de Valladolid, celebradas en 1258:

*"Manda el rey que los moros que moran en las villas que son pobladas de cristianos,... ni trayan... ni panno tinto, ... ; y el que lo truxere, que sea á merced del Rey"*¹⁵⁶⁵.

De las continuas prohibiciones se desprende que este tejido era utilizado habitualmente.

2.2.3. Prendas de encima.

Almexia o almejía.

La *almexia* o *almejía* fue una prenda de encima vestida tanto por hombres como por mujeres musulmanes de la clase aristocrática. Dicha prenda, cuyo origen se encuentra en Arabia, era una túnica de vuelo, con mangas amplias. Generalmente eran confeccionadas con tejidos ricos, como la seda, yendo además adornada con lujosos bordados en cuello y mangas. La almejía era similar a la piel utilizada en la Europa cristiana. La diferencia fundamental entre ambas prendas estaba en que la almejía no tenía forro de piel y por tanto era mucho más ligera. Según se desprende de distintos documentos y obras literarias, la almejía se extendió por toda la península ibérica, estando muy de moda entre los cristianos; así, en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, ca. 1236, Gonzalo de Berceo señala:

*"Entro este cautivo ; de sus fierros cargado.
Con pobre almesia ; e con pobre calçado."*¹⁵⁶⁶

En los *Milagros de Nuestra Señora*, ca. 1246, el mismo autor anterior hace nuevamente alusión a una almejía, en este caso vestida por la Virgen, del siguiente modo:

*"Yo en esto estando, vino Sancta María,
cubrióme con la manga de la su almexía; ..."* ¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶⁵ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 10.

¹⁵⁶⁶ BERCEO 1958, estrofa 668, pág. 80.

¹⁵⁶⁷ BERCEO 1997, Milagro XIX: "La preñada salvada por la Virgen", estrofa 448, pág. 107.

También en el *Conde Lucanor*, obra de don Juan Manuel, concluída en 1335, se evidencia la utilización de la almeja por parte incluso de la nobleza, al señalar:

*"Et el camarero le preguntó que cuál almexía quería, et el infante tornó al rey a gelo preguntar"*¹⁵⁶⁸.

Las representaciones plásticas de la almeja son muy numerosas, tanto en la España musulmana, como en otros lugares del mundo árabe; un ejemplo lo tenemos en el fol. 10 r. de la *Historia de Bayad y Riyad*, manuscrito del siglo XIII, realizado en el Magreb (España o Marruecos), y conservado en Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, (Ms. Ar. 368). En dicha miniatura podemos observar a distintos personajes vistiendo almejías ricamente confeccionadas, (fig. I-228).

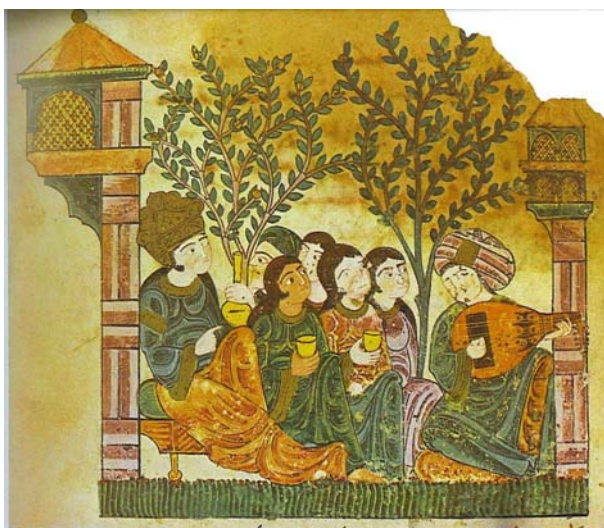


Fig. I-228. Hombres y mujeres vistiendo almejías. *Historia de Bayad y Riyad*. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Ar. 368, folio 10 recto.

Almejías igualmente lujosas aparecen en el *Maqamat* de Ibn Al-Hariri, manuscrito de ca. 1236-1237, realizado en Bagdad y conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. árabe 5847). En el fol. 107 v. se representa "El juicio del cadí", donde la visten tanto la joven que comparece ante el Cadi, como los dos hombres que aparecen en la escena, (fig. I-229).

¹⁵⁶⁸ DON JUAN MANUEL 2007, Exemplo XXIVº: De lo que contesció a un rey que quería provar a tres sus fijos, pág. 118.



Fig. I-229. Hombres y mujeres luciendo almejías. Ibn Al-Hariri: *Maqamat*. París, Bibliothèque Nationale, Ms. árabe 5847, fol. 107 v.

Son muy numerosas asimismo las representaciones de almejías vestidas tanto por cristianas como por judías; así, las que veíamos reflejadas en las figuras anteriores guardan una gran semejanza con las que lucen los personajes cristianos de la Cantiga CCC del Códice de los Músicos, ca. 1272-1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. B-j-2), (fig. I-230). En el folio 34 v del también escurialense *Libro de ajedrez, dados y tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, vemos representadas dos mujeres judías con sus tocados característicos, que estudiaremos en su momento, vistiendo sendas almejías, (fig. I-231).



Fig. I-230. Almejías vestidas por cristianos. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B-j-2.. Cantiga CCC.



Fig. I-231. Almejías vestidas por judías. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-6, fol. 34 v.

2.2.4. Prendas exteriores.

Alquicel o Kisa.

Entre las prendas exteriores se encuentra el *alquicel* o *kisa*. Desde que tenemos constancia, ya en el siglo X de este término, se conocen dos acepciones:

a) Por una parte significó una tela de lana elaborada por los beduinos, estando documentada, entre otros, en los *Fueros de Alcaraz* (Albacete), y de *Alarcón* (Cuenca), otorgados por Alfonso VIII a Alcaraz en 1213 y a Alarcón en una fecha incierta¹⁵⁶⁹. Aparece asimismo en el *Fuero de Zorita de los Canes* (Guadalajara), de los siglos XIII al XIV¹⁵⁷⁰.

b) Por otro lado el término alquicel se refería a la prenda que estudiamos en este apartado, que terminó recibiendo el mismo nombre del tejido con que se confeccionaba habitualmente¹⁵⁷¹. El almeriense Ibn Baq (fallecido en 1362)¹⁵⁷² confirma el hecho de que la prenda estaba confeccionada con lana; así, dicho autor que trata sobre los componentes de la *kiswa* (vestimenta) de la mujer andalusí, determinando cuáles eran los plazos en que debían ser renovadas las distintas prendas; establece, entre las que debían durar dos años las de "lana gruesa", incluyendo el autor entre ellas "el alquicel" (*kisa*). Por otra parte, en el *Lisan al-arab*, Ibn Manzur (1233-1312) señala que el manto

¹⁵⁶⁹ ROUDIL 1968, tomo I, págs. 570, 577.

¹⁵⁷⁰ *Fuero de Zorita de los Canes* 1911, pág. 404.

¹⁵⁷¹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 22.

¹⁵⁷² EL HOUR 2001, pág. 104.

("kisa") árabe era, además de lana, de seda o lino¹⁵⁷³. M. Ahsan hace asimismo referencia al tejido con que se confeccionaba el alquicel, al señalar que en el siglo IX podía ser enormemente caro si era de seda, llegando a costar cientos de dirhams¹⁵⁷⁴. En España, el alquicel, como prenda de vestir, aparece ya en la Córdoba del siglo X, donde se compra en la calle de los Pañeros, por 24, 5 dinares, según señala Aljoxaní (fallecido ca. 971?):

*"Y añade Abdala: Mi padre me mandó que bajara a la calle de los pañeros, a buscar el alquicel. Bajé y le compré un alquicel por veinticuatro dinares y medio; ..."*¹⁵⁷⁵.

Atendiendo a la forma del alquicel, todas las referencias documentales que se han encontrado lo describen como un manto amplio que se usaba para cubrir el cuerpo. Por otra parte, Menéndez Pidal¹⁵⁷⁶ llama la atención sobre el folio 97 recto del *Lapidario*, manuscrito escurialense (Ms. h-I-15), finalizado ca. 1279, en el que aparece representada una joven vestida con un manto rectangular adornado con una cenefa en la parte inferior, con la inscripción: "*Figura de mugier manceba cubierta con alquice*" (fig. I-232).



Fig. I-232. Muchacha cubriéndose con alquicel. *Lapidario*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15, fol. 97 r.

En la Cantigas LXXV-2 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-232 b), aparece también representada una niña o doncella que lleva puesta esta

¹⁵⁷³ BASTAWI 2001, pág. 250.

¹⁵⁷⁴ AHSAN 1979, pág. 71-72; MORONY 2001, pág. 374.

¹⁵⁷⁵ ALJOXANÍ 1914, pág. 204; GUAL CAMARENA 1976, pág. 198.

¹⁵⁷⁶ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 81.

prenda de la misma manera, es decir, tapando la cabeza y dejando al descubierto la parte inferior de los vestidos de debajo, de donde podría deducirse que este tipo de prenda solía ser vestida por mujeres muy jóvenes o doncellas.



Fig. I-232 b. Muchacha cubriéndose con alquicel. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LXXV-2.

Encontramos mantos similares reflejados en la iconografía de otros países musulmanes, aunque no existen elementos suficientes para afirmar que dichas prendas fueran denominadas con el término "kisa". Un manto similar al que aparece reflejado en el folio 7 r. del escurialense *Lapidario*, que veíamos más arriba (fig. I-232), es representado en el fol. 61 r. del manuscrito árabe *Kalila y Dimma*, ca. 1300, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. Árabe 3467), donde lo viste una joven (fig. I-233).



Fig. I-233. Joven cubriéndose con Kisa o Alquicel. *Kalila y Dimma*. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Árabe 3467, folio 61 r.

Una prenda semejante a la que veíamos más arriba, en este caso de color rojo, aparece en el folo. 61 r. de *Bayad y Riyad*, manuscrito de principios del siglo XIII, realizado en el Magreb (España o Marruecos), conservado en Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, (Ms. Ar. 368), (fig. I-234).

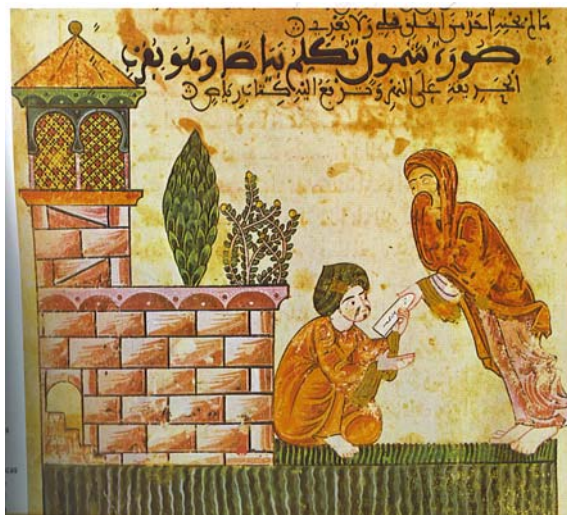


Fig. I-234. Mujer con alquicel. *Bayad y Riyad*. Ms. Árabe 368, Biblioteca Apostólica Vaticana, folio 17 r.

En relación al tema de los colores en el vestido, hay que señalar el gusto de los musulmanes de Occidente, entre ellos los andalusíes, por el rojo, compartiendo esta preferencia con los cristianos. Por el contrario sus correligionarios de Oriente daban preferencia al amarillo. En la literatura encontramos numerosas referencias a este tema; así, el poeta andalusí y visir de la Taifa de Sevilla, Ibn 'Ammar (1031-1086), señala en una loa a al-Mu'tadid:

*"Has teñido tu cota de malla con la sangre de los príncipes bereberes cuando has sabido que la belleza gusta vestirse de rojo (ahmar)"*¹⁵⁷⁷.

Ibn Hazm, en el *Collar de la paloma*, ca. 1022, señala asimismo:

*"Cuando mis ojos ven a alguien vestido de rojo,
mi corazón se rompe u desgarra de pena.
¡Es que ella con su mirada hiere y desangra a los hombres
y pienso que el vestido está empapado y empurpurado con esa sangre!"*¹⁵⁷⁸

¹⁵⁷⁷ AL FATH IBN JAQAN: *Qala' id al-'iqyan*, Bulaq, 1283, pág. 97. Citado por Henri Pérès (PÉRÈS 1990, pág. 323).

¹⁵⁷⁸ HAZM 2007, pág. 113.

Ma'atif.

Otra prenda utilizada como sobretodo por la mujer musulmana, fue el manto o *ma'atif* (plural: *mi'taf*), prenda amplia para cubrirse, como se desprende del siguiente verso de al-Mu'tamid (Beja, Portugal, 1040 – Agmat, Marruecos, 1095):

*"... su cuerpo escondido bajo el manto (ma'atif)"*¹⁵⁷⁹.

Ibn Manzur (1233-1311), en su obra el *Lisan al-'Arab*, hace referencia a este tipo de manto del que dice tener forma redonda¹⁵⁸⁰. Este tipo de prenda podía ser de gran riqueza, según se desprende de los relatos de Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, de mediados del siglo XIII, donde señala:

*"La jatun llevaba un manto del tejido que dicen naj y también nasiy, con gemas engastadas"*¹⁵⁸¹.

El tejido denominado naj, según explica el mismo autor, estaba elaborado con seda dorada; así dice:

*"Visten ropas de una seda dorada que llaman naj"*¹⁵⁸².

Como ocurría con el manto y la capa utilizados por los cristianos, este tipo de prenda podía vestirse cubriendo la cabeza, como lucen las damas que escuchan la predicación en la mezquita, reflejadas en el fol. 58 v del *Maqamat* de al-Hariri. Manuscrito de ca. 1236-1237, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. Arab 5847), (fig. I-235).



Fig. I-235. Mujeres musulmanas cubriéndose con mi'taf. Al-Hariri: *Maqamat*. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Árabe 5847, fol. 58 v.

¹⁵⁷⁹ PÉRÈS 1990, pág. 315.

¹⁵⁸⁰ BASTAWI 2001, pág. 249.

¹⁵⁸¹ BATTUTA 2005, pág. 462.

¹⁵⁸² Ibidem, pág. 448.

Mahsuw y farw.

Durante las épocas frías del año solían vestirse amplias pellizas (***mahsuw***), o bien zamarras forradas de pieles (***farw***), como nos relata el historiador musulmán Ibn Bassam, que vivió en la península ibérica en el siglo XII. En su obra *Dzajira*, subtitulada *Tesoro de las hermosas cualidades de la gente de la península*¹⁵⁸³, cuenta cómo Ibn 'Ammar, todavía desconocido, se presentó en Murcia ante Ibn Tahir vestido de "*farw*". Normalmente se utilizaron pieles de cordero o conejo; así, Ibn Battuta, en su viaje *A través del Islam*, comenzado en 1325, señala:

*"Muchas veces, la mujer va acompañada del marido, que parece, a simple vista, uno de sus criados, pues por toda vestimenta lleva una pelliza de piel de cordero..."*¹⁵⁸⁴.

De lo anterior se desprende asimismo que este tipo de prenda debía ser utilizada por las clases sociales más humildes. Hay constancia asimismo de la utilización de la piel de otro animal denominado ***fanak*** (en plural: *afnak*), como se refleja en los versos siguientes:

*"En este día de placer, dice Abu-l-Qasim Ibn al-Saqqat, los senos de las jóvenes se erguían para darme estocadas y yo sólo tenía pieles de fanak por toda cota de malla"*¹⁵⁸⁵.

La piel de dicho animal, conocida entre los cristianos con el nombre de ***alfaneque*** la trajo Al-Mansur de su expedición a Santiago de Compostela, según señalan Sánchez Albornoz¹⁵⁸⁶ y Gómez Moreno¹⁵⁸⁷, quienes traducen dicho término como "*piel de comadreja*". De las referencias anteriores puede deducirse que este tipo de prendas de abrigo solían emplearse por gentes humildes.

Por otra parte, hay constancia de la utilización de otras prendas de mayor valor, que podían ir forradas de pieles ricas; así, Ibn Battuta señala:

¹⁵⁸³ *Al-Dajira fi mahasin ahl al-yazira*. Edición Ihsan Abbas, Beirut 1979, Volumen III, fol. 6 b. Reproducido en DOZY 1845, págs. 314-315.

¹⁵⁸⁴ BATTUTA 2005, pág. 444.

¹⁵⁸⁵ AL FATH IBN JAQAN: *Qalaid al 'ikyan*, Bulaq, 1283, pág. 261. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 323

¹⁵⁸⁶ SÁNCHEZ ALBORNOZ Y MENDUIÑA 1928, pág. 69.

¹⁵⁸⁷ GÓMEZ MORENO 1912, pág. 126.

“...el armiño es la más bella clase de piel; una pelliza hecha con ella vale en la India mil dinares, que equivalen a doscientos cincuenta dinares de oro magrebíes. Es muy blanca y se saca de un pequeño animal de un palmo de largo; la cola es grande y se deja entera en las pellizas o gorros, en su estado natural. La cebellina es más barata que el armiño; una pelliza de esta piel vale unos cuatrocientos dinares. Una particularidad de la cebellina es que ahuyenta a los piojos: los príncipes y notables de China se cosen una piel de éstas en sus pellizas, alrededor del cuello, y lo mismo hacen los mercaderes de Fars y los dos Iraq”.¹⁵⁸⁸

Burd o mitraf.

También se utilizaron prendas de abrigo, como el *burd* o *mitraf*, manto que cubría la parte superior del cuerpo¹⁵⁸⁹, por lo que debía ser similar a la mantonina utilizada por las cristianas. El poeta hispanoárabe Ibn Jafaya (Alcira, Valencia, 1058-1138), hace referencia a esta prenda en su *Diwan* o colección de poemas árabes:

*"Vi que ella se había despojado de su manto (burd) y yo abrazaba a ese sable que había sido sacado de su vaina"*¹⁵⁹⁰.

Mi'zar o izar.

Asimismo se emplearon otras prendas de abrigo como el *mi'zar* o *izar* que, al contrario que la anterior, tapaba la parte inferior del cuerpo, de la cintura a los pies, por lo que podría ser una especie de falda¹⁵⁹¹. El escritor hispanoárabe Al Fath ibn Jaqan, (fallecido en 1134), hace alusión a esta prenda en su obra *Qalaid al 'ikyan* (collares de oro), colección de biografías de escritores de su época, que por su mordacidad le granjeó numerosos enemigos, y donde leemos:

*"El izar, dice él de una mujer, es demasiado estrecho para su grupa, como su pecho lo es para los suspiros"*¹⁵⁹².

¹⁵⁸⁸ BATTUTA 2005, pág. 453.

¹⁵⁸⁹ PÉRÈS 1990, págs. 321 y 406.

¹⁵⁹⁰ IBN JAFAYA: *Diwan*, edición de Mustafa Gazi, Alejandría, 1960, pág. 48-49. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 405.

¹⁵⁹¹ PÉRÈS 1990, págs. 321 y 403.

¹⁵⁹² AL FATH IBN JAQAN: *Qalaid al 'ikyan*, Bulaq, 1283, pág. 187. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 321, nota 127.

En cuanto al término mitraf, se desprende que es sinónimo de burd, por unos versos del poeta árabe andalusí Ibn Zaydun (Córdoba, 1003-Sevilla, 1071), en los que emplea la palabra "m'izar" para contraponerla a "mitraf"¹⁵⁹³.

Burnus o albornoz.

En el siglo XIII, para los viajes, tanto los musulmanes españoles como los magrebíes, utilizaban el *burnus*, especie de manto cerrado, provisto de un capuchón, como podemos ver en el fol. 25 del *Maqamat*, obra de al-Hariri, ca.1236-1237, conservada en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. Arab 5847), (fig. I-236).



Fig. I-236. Mujer cubriéndose con burnus (albornoz). Al-Hariri: *Maqamat*. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. árabe Ms. 5847, fol. 25 -1.

El término burnus se conoce en Castilla con el nombre de *albornoz*, vocablo que durante la Edad Media tuvo la doble acepción de: a) tejido y b) capa con capucha¹⁵⁹⁴.

a) El denominado albornoz era un tejido de lana que se elaboraba con la hilaza muy torcida y fuerte, a modo de cordoncillo, de forma que repelía el agua y el frío, por lo que al cabo del tiempo el nombre del tejido pasó a denominar asimismo la prenda de vestir, muy práctica para protegerse de la lluvia. Este tipo de tejido está ampliamente documentado en Castilla durante los siglos XIII y XIV; así, aparece en los *Fueros de Alcaraz y de Alarcón*¹⁵⁹⁵ (1296), en el *Fuero de Cuenca*¹⁵⁹⁶ (1272-1296), así como en el *de Zorita de los Canes*¹⁵⁹⁷ (finales del siglo XIII o principios del XIV).

¹⁵⁹³ Citado en PÉRÈS 1990, pág. 321.

¹⁵⁹⁴ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 20.

¹⁵⁹⁵ ROUDIL 1968, tomo I, pág. 570.

b) El burnus o albornoz, como prenda de vestir era ya conocida desde el siglo X en el Califato de Córdoba, extendiéndose su utilización posteriormente. Las fuentes literarias hacen referencia a esta prenda; así, por ejemplo, Al Fath ibn Jaqan, en 1283 nos cuenta cómo 'Aysun agradece a Abu Nasr al-Fath ibn Jaqan el envío de un albornoz del siguiente modo:

*"... y él es así, porque al pedirle una cosa, Abu Nasr me ha concedido, en don generoso, su albornoz perfumado con almizcle"*¹⁵⁹⁸.

Aunque, como veíamos más arriba, el albornoz se confeccionó originalmente con el material del mismo nombre, también podía hacerse con materiales ricos, ofreciéndose en numerosas ocasiones como regalos valiosos¹⁵⁹⁹; así, en el año 963 el Califa al-Hakam II envió a Ordoño IV de León tras su viaje a Córdoba un burnus bordado en oro y con la borla del capuchón en forma de almendra, realizada en oro macizo y adornada con perlas y jacintos¹⁶⁰⁰.

¹⁵⁹⁶ *Fuero de Cuenca* 1935, pág. 838 y 848.

¹⁵⁹⁷ *Fuero de Zorita de los Canes* 1911, pág. 410.

¹⁵⁹⁸ AL FATH IBN JAQAN: *Qalaid al 'ikyan*, Bulaq, 1283, pág. 290. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 316.

¹⁵⁹⁹ STILLMAN, Yedida Kalfon: *Arab Dress from the Dawn of Islam to Modern Times. A Short History*. STILLMAN, Norman A. (edited by). Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV, 2003, pág. 94.

¹⁶⁰⁰ ARIÉ 1965, pág. 252; BASTAWI 2001, pág. 248.

3. EL VESTIDO DE LA MUJER JUDÍA.

En primer lugar es preciso señalar que las comunidades judías constituían una minoría dentro de las sociedades cristianas europeas, en las que vivían en armonía. Sin embargo, a finales del siglo XI, a causa del comienzo de las Cruzadas, se produce un cambio radical y los judíos van a verse violentamente perseguidos, por razones religiosas, en toda la Europa cristiana. Excepcionalmente los monarcas españoles protegieron y ayudaron a la comunidad hebrea, ya que, según el derecho feudal tomado del modelo romano, éstos eran considerados “*servi camerae regis*”, estando bajo la protección real¹⁶⁰¹.

¹⁶⁰¹ VALDEÓN 2002-2003, págs. 45-49. Sobre este tema véase la Introducción de este trabajo, apartado 3.3.2. dedicado a los Judíos.

3.1. Relación entre el vestido cristiano y el judío.

Señales distintivas judías.

Aunque los judíos emplearon ciertas prendas características que veremos más tarde, es un hecho constatado que adoptaron la moda de la sociedad en la que vivían. En el caso de nuestra península, los judíos que habitaban en el norte tomaron para sí las prendas cristianas, mientras que aquellos que residían en al-Ándalus vistieron prendas de origen musulmán, como por ejemplo la yûbba. Dada la gran similitud entre el atuendo de la mujer judía que residía en Europa y el de las cristianas de su entorno, el IV Concilio de Letrán (1215), en el canon 68 pedía que los judíos que vivían en países cristianos llevaran una señal distintiva, desde la edad de doce años¹⁶⁰². En Castilla, el monarca don Alfonso X se hace eco de dichas recomendaciones y en su *Partida VII*, título XXIV, Ley XI señala:

*“Cómo los judíos deben andar señalados porque los conozcan. Muchos yerros et cosas desaguissadas acaecen entre los cristianos et los judíos et las cristianas et las judías, porque viven et moran de so uno en las villas, et andan vestidos los unos así como los otros. Et por desviar los yerros et los males que podrían acaecer por esta razón, tenemos por bien et mandamos que todos quantos judíos et judías vivieren en nuestro señorío, que trayan alguna señal cierta sobre las cabezas, que sean atal porque conozcan las gentes manifestamente cuál es judío o judía. Et si algunt judío non levase aquella señal, mandamos que peche por cada vegada que fuese fallado sin ella diez maravedís de oro; et si non hobiere de que los pechar, reciba diez azotes públicamente por ello”.*¹⁶⁰³

No parece que ninguna de las recomendaciones anteriormente señaladas se tomaran muy en cuenta, ya que en 1312, en las cortes de Castilla reunidas en Palencia se solicitaba:

¹⁶⁰² FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, Tomo I, pág. 108. Sobre este tema véase también: CANTERA MONTENEGRO 1998, pág. 134; GUGLIELMI 1998, pág. 430; ROBERT 1891, pág. ; VALDEÓN 2000, pág. 42; LÓPEZ DE GUEREÑO 2002-2003 a, págs. 362-363; MOTIS DOLADER, Miguel Ángel: "Indumentaria de las comunidades judías y conversas en la Baja Edad Media hispánica: estratificación social, segregación e ignominia", en: REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, et. al. (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2004, págs. 561-594; MOLINA FIGUERAS 2008, págs. 33-85; FAÛ, J.F.: *L'image des juifs dans l'art chrétien medieval*, Paris 2005.

¹⁶⁰³ ALFONSO X, Las Siete Partidas 2004, Partida VII, título XXIV, Ley XI, págs. 962-963.

*"que los judíos e las judías que troguiesen ssinal de pano amariello en los pechos e en las espaldas ssegunt lo trayan en Francia, porque andasen conocidos entre los cristianos e las cristianas"*¹⁶⁰⁴.

Dicha señal amarilla pasaría a ser roja en 1327, al serles ordenado traer una señal de paño colorado en el hombro derecho¹⁶⁰⁵, lo que anteriormente había mandado Gregorio IX al obispo de Córdoba, conforme lo había dispuesto el Concilio Lateranense. La misma demanda fue reiterada en 1371, cuando Enrique II ordenaba en las *Cortes de Toro*:

*"Otrosí en rason que anden synnalados los dichos judíos por que se conoscan entre los cristianos, es servicio de Dios e nuestro e plásenos que anden synnalados de la sinal que Nos acordáremos é mandaremos, é les diremos que trayan..."*¹⁶⁰⁶.

En relación a la mencionada rodela se intentó hacer creer a los judíos que Moisés ya había ordenado a los suyos usar marcas distintivas¹⁶⁰⁷, pues el Señor le había dicho lo siguiente:

*"Ordena a los israelitas que, de generación en generación se hagan flecos en los bordes de su manto y aten los flecos de cada borde con un hilo de color púrpura violeta. Cuando los mireis, os servirán para recordar los mandamientos del Señor y os ayudarán a ponerlos en práctica..."*¹⁶⁰⁸.

Sin embargo, lo anterior sólo sirvió para que los judíos se sintieran aún más humillados con la comparación. Algunas comunidades judías intentaron que se les eximiera de la obligación de utilizar estas señales discriminatorias a cambio de pagos en dinero, como fue el caso de los judíos varones casados o solteros mayores de veinte años, de la aljama de Calahorra, que en el año 1329 y mediante la renta de treinta

¹⁶⁰⁴ BANGO TORVISO 2002-2003, pág. 106.

¹⁶⁰⁵ Ordenamientos Reales libro 8, título 3, ley 8. Citado en MONTERO DE ESPINOSA, J.M.: *Relación histórica de la Judería de Sevilla*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2009, pág. 57.

¹⁶⁰⁶ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Toro de 1371, pág. 7.

¹⁶⁰⁷ ABRAHAMS 1930, pág. 296.

¹⁶⁰⁸ *Números*, Capítulo XV, versículos 38-39.

dineros a pagar al cabildo catedralicio por cada uno de ellos, quedaban excusados de llevar dichas marcas¹⁶⁰⁹.

Es poco común encontrar ejemplos iconográficos en los que aparezca reflejada dicha señal distintiva humillante para los judíos, ya que éstos no querrían verse así reflejados en manuscritos u otras obras de arte. Por ello es muy posible que las representaciones artísticas en que aparece dicha marca sean obras de artistas no judíos¹⁶¹⁰. En España encontramos representada dicha seña de identidad en la pintura mural que decora la capilla dedicada a Santa Elena, en la catedral de Tarragona, en la que se refleja el "Descubrimiento de la Vera Cruz", de mediados del siglo XIV, (fig. I-237).



Fig. I-237. Judía luciendo la rodela en su indumentaria. Catedral de Tarragona, capilla de Santa Elena.

En España, el señalado redondel de paño amarillo pasaría a ser bermejo por orden de las Cortes de Valladolid de 1405, en las que Enrique III, siguiendo la observancia de las leyes sobre señales distintivas establecidas por su abuelo don Enrique II, ordenaba que los hebreos trajesen encima de sus vestidos una señal de paño vermejo de figura circular y como de cuatro centímetros de diámetro, sobre el hombro derecho á la parte de delante, sin recatarla ni esconderla¹⁶¹¹. Distintivo que aparece reflejado en el fol. 11 de la *Biblia de Alba*, ca.1422-1430, conservada en Madrid, Fundación Casa de Alba, (fig. I-238).

¹⁶⁰⁹ Archivo catedralicio de Calahorra, signatura 630. Citado en CANTERA BURGOS 1955, págs. 353-372 y CANTERA BURGOS 1956, págs. 73-112.

¹⁶¹⁰ Este tema ha sido estudiado por el matrimonio Metzger (METZGER 1982 a, pág. 144 y ss.).

¹⁶¹¹ *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1861-1882, tomo II, pág. 544; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, pág. 277.



Fig. I-238. Judío español mostrando el redondel de color rojo sobre su ropa.
Biblia de Alba. Madrid, Fundación Casa de Alba.

En el resto de los países del occidente cristiano se utilizaron igualmente señales distintivas para diferenciar a los judíos del resto de la población; así por ejemplo, en Italia la marca era blanca y solía colocarse sobre el lado izquierdo¹⁶¹², como vemos en el fol. 75 v, de *Sha'arey dura. Hilkhoh N idda. Birkhot MaHaRaM*, manuscrito realizado en Padua en 1477, y conservado actualmente en Hamburgo, Staats-und Universitätsbibliothek (Cod. Scrin. 132) , (fig. I-239). Por otra parte, los judíos alemanes la lucían en amarillo, según aparece en el folio 45 r. de la *Haggadá* confeccionada en Alemania ca. 1460, conservada en Londres, British Library (Ms. Add. 14762), (fig. I-240).



Fig. I-239. Novio judío italiano luciendo la rodela. *Sha'arey dura. Hilkhoh N idda. Birkhot MaHaRaM*.
Hamburgo, Staats-undUniversitätsbibliothek, Cod. Scrin. 132 , fol. 75v.

¹⁶¹² METZGER 1982 a, pág. 144.



Fig. 240. Judío alemán con la rodela. Londres, British Library, Ms. Add. 14762, fol. 45r.

3.2. Prendas del vestido.

Al igual que ocurría en el caso de cristianos y musulmanes también se intentó controlar el lujo en el vestido de los judíos; así, en las *Cortes de Valladolid* de 1258 se ordenaba:

*"Que ningun judío non traya penna blanca nin cendal en ninguna guisa, ... ni panno tinto ninguno sinon prés o broneta peita, ó engrés, ó ensay negro, fora aquellos á que lo el Rey mandare"*¹⁶¹³.

También en las *Cortes de Jerez*, celebradas en 1268 se mandaba que:

*"Las judías non puedan vestir orfres, nin cintas..."*¹⁶¹⁴.

Ante el afán de la mujer judía por estar a la moda, de igual manera que hacían las cristianas, las aljamas dieron a su vez una serie de normas con el fin de evitar posibles envidias de la sociedad cristiana; así, en las ordenanzas de Valladolid de 1432, en el capítulo V, folio 20, se encuentran las denominadas "taqqanot"¹⁶¹⁵ dedicadas al modo de vestir, en las que se dice:

"... ay reglas y costumbres deshonestas e dañosas en razón de los trajes de las vestiduras de las mujeres ... exageran más de lo debido e traen vestiduras de

¹⁶¹³ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 89.

¹⁶¹⁴ Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla 1861-1882, tomo I, pág. 68.

¹⁶¹⁵ El artífice de las mismas fue Abrahán Benveniste, rabino mayor de los judíos castellanos y personajes influyentes en la corte, en tiempos de don Álvaro de Luna. Con él colaboraron otros rabinos y representantes de las juderías que se reunieron en la sinagoga mayor de la ciudad, llevando ya preparadas algunas propuestas, por lo que su redacción se asemeja a la de los acuerdos de Cortes (RUIZ GÓMEZ 2005, pág. 273).

*grandes cuantías e de gran muestra, así de panios ricos e de grandes cuantías ... Por eso promulgamos que mujer alguna que non fuere moça por casar o novia en el año de su matrimonio, non traya vestidura de suso de paño de oro nin de aceituni nin de çendal, nin seda nin de camelote; nin traya en su ropa forradura de paniia rica, nin de paño de oro, nin de aceituni...*¹⁶¹⁶.

El color de la indumentaria era considerado igualmente un elemento de lujo, por lo que en las Cortes de Valladolid celebradas en 1351, Pedro I prohibía, como ya señalé anteriormente, tanto a moros como a judíos la utilización de paños viados:

"...tengo por bien e mando que cada vez que les fallasen bestiduras á los dichos judios é moros viadas ... que gelas tomen".

En las mismas cortes, dicho monarca les prohibía además la utilización de vestiduras "á meatad"¹⁶¹⁷. Por otra parte, los moralistas judíos españoles invitaban a sus correligionarios a utilizar el negro, como símbolo de su exilio en medio de las naciones. También los monarcas cristianos intentaron que los judíos vistieran de negro, aunque sus razones eran completamente diferentes; así, en 1397 la reina María de Aragón impuso a los judíos aragoneses que vistieran exclusivamente de negro como símbolo de la "negritud" de sus almas¹⁶¹⁸.

Ni los consejos ni las órdenes fueron efectivas, ya que en la iconografía podemos apreciar la belleza y colorido de algunos vestidos empleados por los judíos. Las únicas ocasiones en que se vestía de negro, al igual que ocurría con los cristianos, era en los duelos y no siempre, ya que hay numerosas representaciones artísticas en las que los personajes aparecen vistiendo prendas de vivos colores. Un ejemplo lo tenemos en la *Haggadá morisca*, del primer cuarto del siglo XIV, manuscrito conservado actualmente en Londres, British Library (Ms. Or. 2737), en cuyo folio 82 v, aparece una escena de difuntos, en la que la mayoría de los personajes en torno al fallecido lucen prendas de tonos alegres, (fig. I-241).

¹⁶¹⁶ ORFALI 1993, págs. 84-85.

¹⁶¹⁷ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1351, Título XXXII, pág. 28-29.

¹⁶¹⁸ CANTERA MONTENEGRO 1998, pág. 136.

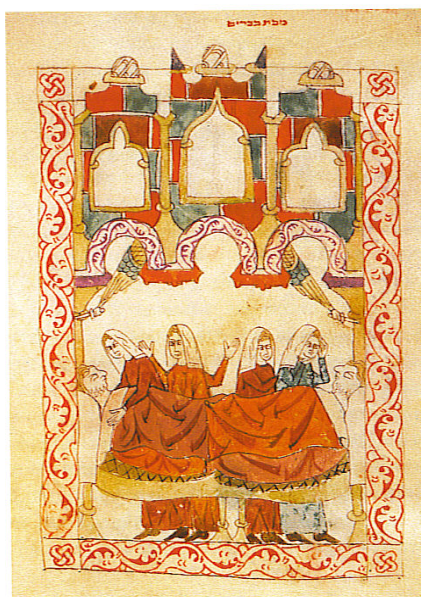


Fig. I-241. Escena de difuntos. *Haggadā morisca*. Londres, British Library, Ms. Or. 2737, folio 82 verso.

3.2.1. Prendas interiores.

La camisa.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el vestido de los judíos castellanos era básicamente idéntico al de los cristianos con los que convivían; así, como prenda interior era utilizada la misma camisa larga, de tejido fino y blanco que usaban las demás mujeres castellanas. Entre las más delicadas estaban las de lino, como señala el poeta Yehudah Ibn Sabbetay (finales del siglo XII-principios del s. XIII), que, en su obra *Minhat Yehudah* (*Ofrenda de Yehudah el misógino*), la incluye entre otros objetos apreciados:

*"Ve y proporcióname lo siguiente: una vajilla de plata y otra de oro, ... vestidos preciosos, camisas de lino..."*¹⁶¹⁹.

La camisa aparece reseñada asimismo en la tabla de la bailía¹⁶²⁰ de Tudela del año 1361, entre otras mercancías vendidas por el judío Mosse Alcalahorri el "*Martes, XXIXº día de março: De Mosse Alcalahorri, corretor, por venta de ... 1ª camisa, ... en 23 s.:20 d.*"¹⁶²¹.

¹⁶¹⁹ YEHUDAH IBN SABBETAY: *Minhat Yehudah* (*Ofrenda de Yehudah el misógino*). Texto hebreo de la edición de E. Ashkenazi. Citado en NAVARRO PEIRO 1989, pág. 187.

¹⁶²⁰ Territorio sometido a la jurisdicción del baile (baile: en la Corona de Aragón juez ordinario en ciertos pueblos de señorío).

¹⁶²¹ Archivo General de Navarra, Comptos, Reg. 103. Citado en ZUBILLAGA 2005, pág. 96.

En cuanto a las representaciones artísticas, tenemos un ejemplo de este tipo de prenda en la imagen que acompaña el texto de la Cantiga CVII-5 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, donde se nos narra la conversión de una judía de Segovia, (fig. I-242), y en la que se señala

"... Los judíos que la llevaron la dejaron en camisa y luego la despeñaron diciendo: ¡Allá va! ..." ¹⁶²²



Fig. I-242. Camisa vestida por una judía. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CVII-5.

Como se desprende de las fuentes iconográficas, también se utilizaron las estudiadas camisas margomadas, a pesar de las prohibiciones. Un ejemplo lo tenemos en la *Golden Haggadá*, elaborada en Barcelona, ca.1320-1330, para el uso personal de una rica familia judía, y conservada actualmente en Londres, The British Library (Ms. add. 27210); así, en el fol. 15 r. de dicho manuscrito podemos ver representada una dama que deja ver las mangas margomadas de la camisa, por debajo de su vestimenta, (fig. I-243).



Fig. I-243. Camisa margomada vestida por una judía. *Golden Haggadá* Londres, British Library, Ms. Add. 27210, detalle del folio 15 r.

¹⁶²² Alfonso X, *Cantigas* 1979, pág. 183.

En los siglos XIV y XV esta prenda interior podía llegar a ser muy rica, como se desprende de las fuentes documentales; así, en un inventario judío de 1436 aparece, entre otras cosas:

*"...un cuerpo de camisa de mujer de seda cocida, con listones encarnados, el capiço y las bocas de las mangas guarnecidas de argenteria, ..."*¹⁶²³

Las calzas.

Las mujeres hebreas vistieron asimismo las calzas hasta la rodilla, que podían ser blancas o de otros colores vivos, como ya vimos anteriormente reflejadas en el fol. 9 v. de la *Haggadá de Sarajevo*, manuscrito de ca. 1350-1360, realizado en Aragón y conservado en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina, (fig. I-27). Las calzas de color rojo, es decir, vermeyas o bermejas, debieron de ser muy populares, ya que, a pesar de haberles sido prohibidas en las Cortes de Valladolid de 1258¹⁶²⁴, están ampliamente documentadas; así, en un inventario aparecen:

*"29 pares de calzas de viaje, bermejas, de mujer ... doce pares de calzas de mujer, nuevas, coloradas, comunes, ... catorce pares de calzas bermejas de mujer, nuevas, por acadar, ..."*¹⁶²⁵.

3.2.2 Prendas de debajo.

La saya o gonela.

Sobre la camisa la mujer judía vestía la saya o gonela, prenda mencionada con relativa frecuencia en distintos documentos; así, entre las ventas efectuadas por Mosse de Calahorra en septiembre de 1361 aparece:

*"1ª saya et ... en 32 s.: 20 d."*¹⁶²⁶.

Vemos igualmente reseñada esta prenda en la relación de bienes embargados a Rabi Izrael Abiuzael, judío de Zaragoza, el día 20 de octubre de 1378, donde constan:

¹⁶²³ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 230-231.

¹⁶²⁴ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 89.

¹⁶²⁵ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 229.

¹⁶²⁶ Archivo general de Navarra, Comptos, Reg. 103. Citado en ZUBILLAGA 2005, pág. 96.

*"Una saya de gamellín nueva", "una saya de muller, cárdena seura", "una saya de muller, verde, con cintetas d'oro por el capiço e mangas" y "... e saya de muller vermellas d'escarlata, tenidos"*¹⁶²⁷.

Ya en el siglo XV, David Rodrich deja de *"gracia especial"* a su hija Oro *"sendas gonellas, que les hayan de dar, de panyo cardeno"*¹⁶²⁸

La saya femenina cubría los pies y en ocasiones iba provista de una pequeña cola trasera. Podía ir provista de mangas o carecer de ellas, como ya vimos al estudiar la saya vestida por las cristianas. Cuando la saya tenía mangas, solían ser largas y estrechas.

En el siglo XIII la forma de la saya era suelta, yendo generalmente sujeta por medio de un cordón o cinta, como vemos reflejado en las pinturas que decoran la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, (fig. I-244).



Fig. Fig. I-244. Judía vistiendo saya. Catedral de Teruel.

Una prenda similar a la anterior aparece representada en *La Somme le Roy*, manuscrito francés conservado en Londres, British Library (Ms. Add. 54180), cuyas miniaturas son obra del Maestro Honoré, ca. 1290-1295. En el fol. 126 v, se representa

¹⁶²⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, págs. 216-217.

¹⁶²⁸ LÓPEZ ÁLVAREZ 1986, pág. 232.

a la Virtud de la Misericordia, que aparece vistiendo una saya de las señaladas características, (fig. I-245).



Fig. I-245. Judía vistiendo saya. *La Somme le Roy*.
Londres, British Library, Ms. Add. 54180, fol. 126 v.

En el primer cuarto del siglo XIV la saya mantiene la misma forma amplia y suelta que acabamos de ver para el transcurso del siglo XIII, según vemos representado en el fol. 87 v. de la *Haggadá Hispano Morisca*, realizada en Castilla en el primer cuarto del siglo XIV, actualmente conservada en Londres, British Library (Ms. Or. 2737), (fig. I-246).

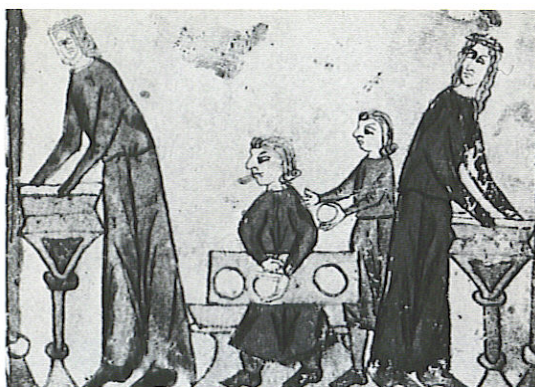


Fig. I-246. Saya vestida por la mujer judía. *Haggadá Hispano Morisca*.
Londres, British Library, Ms. Or. 2737, folio 87 v.

Hacia 1320, además de la prenda anterior solía vestirse la denominada "saya encordada", que ya vimos al estudiar la indumentaria cristiana. Este tipo de prenda aparece representada en el fol. 15 r. de la *Golden Haggadá*, realizada en Barcelona ca. 1320-1330, actualmente conservada en Londres, The British Library (Ms. add. 27210);

donde Miriam y sus compañeras danzan y cantan tras el paso del Mar Rojo¹⁶²⁹, vistiendo, varias de ellas, sayas encordadas, (fig. I-247).



Fig. I-247. Muchachas vistiendo sayas encordadas. *Golden Haggad *. Londres, British Library, Ms. Add. 27210, detalle del folio 15 r.

En esta época las mangas de la saya, tanto femenina como masculina, iban provistas de botonaduras menudas, como vemos en los personajes que aparecen en el folio 9 r, del mismo manuscrito anterior, (fig. I-248).



Fig. I-248. Sayas de mangas estrechas ajustadas con botones. *Golden Haggad *. Londres, British Library, Ms. Add. 27210, detalle del folio 9 r.

¹⁶²⁹ SCOTT 2009, pág. 86; EPSTEIN 2011, págs. 184 y ss.

Hacia finales del siglo XIV la saya sufre una evolución exactamente igual a la que ya vimos al estudiar la prenda cristiana; así, el busto y la cintura se entallan considerablemente, formándose amplios pliegues en la falda. La prenda, que generalmente va cerrada en su parte delantera y de arriba abajo con pequeños botones, va ampliando su escote hasta dejar al descubierto los hombros. Las mangas se rematan por debajo de la muñeca en una forma de embudo que cubre prácticamente las manos. Un ejemplo de esta saya de moda a finales de la centuria lo tenemos en los *Tapices de los nueve héroes*, ca. 1400, en el correspondiente a los tres hebreos, conservado en Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, (fig. I-249).



Fig. I-249. Mujer judía vistiendo saya de finales s. XIV. *Tapiz de los nueve héroes*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

3.2.3 Prendas de encima.

La cota.

Dentro de las prendas de encima se encuentra la cota. En el siglo XIII era de forma más o menos ancha, yendo generalmente provista de mangas largas y estrechas, por lo que la saya quedaba completamente cubierta siendo enormemente difícil diferenciar una prenda de la otra en las representaciones artísticas, exactamente igual que ocurría con la prenda cristiana, como ya vimos en su momento. Hacia mediados del siglo XIV vemos reflejada en la iconografía una cota ceñida más o menos en el busto y con falda suelta y amplia. Las mangas que llegan sólo hasta el codo, se prolongan en

una banda, dejando ver las mangas de la prenda de debajo. Un ejemplo en el folio 28 r. de la *Haggadá de Sarajevo*, manuscrito realizado en Aragón ca.1350-1360, y conservado en Sarajevo, en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina, (fig. I-250).



Fig. I-250. Muchacha judía vistiendo una cota. *Haggadá de Sarajevo*. Sarajevo, Museo Nacional, fol. 28 r.

Hacia finales del siglo XIV o principios de la siguiente centuria el cuerpo de la cota se ciñe considerablemente, marcando el busto. El escote se amplía según la moda del momento y las mangas, que cuelgan a la altura del codo, se adornan con formas caprichosas. Un ejemplo de este tipo de prenda aparece reflejado en el *Tapiz de los tres héroes hebreos*, ca. 1400, que, como veíamos más arriba, forma parte de los *Tapices de los nueve héroes*, conservados en Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, (fig. I-251).



Fig. I-251. Cota de moda a finales del s. XIV. *Tapices de los nueve héroes*, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York.

El pellote.

Otra prenda de encima, empleada desde el siglo XIII por las judías, fue el típico pellote castellano, que siguió vistiéndose en el siglo XIV como se desprende de ciertos documentos de la época; así, entre las ventas efectuadas en marzo de 1361 por el judío Mosse Alcalahorri consta un:

*"... pellot de Melinas treydo en 25 s. 6 d. ..."*¹⁶³⁰.

Es mencionado asimismo en la relación de los bienes embargados a Rabí Izrael Abiuzael, el 20 de octubre de 1378, entre los que se encuentran:

*"Un pellot morado con penya de conellos, jenovesa"; así como "Un pellot morado con penya vera, viella."*¹⁶³¹.

Las fuentes iconográficas vienen a corroborar la utilización de esta prenda; así, en una miniatura de la ya mencionada *Haggadá de Sarajevo*, realizado en Aragón ca.1350-1360, y conservado en Sarajevo, en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina, aparece una dama vistiendo un pellote ampliamente escotado en los lados, llevando los bordes adornados con cintas doradas, como ya vimos en el caso de la mujer cristiana, (fig. I-252).



Fig. I-252. Judía vistiendo pellote. *Haggadá de Sarajevo*
Sarajevo, Museo Nacional, folio 31 verso.

La almejía.

Otro vestido de encima utilizado por la mujer judía fue la almejía, prenda de origen musulmán, como ya vimos en su momento, de corte amplio y provista de mangas

¹⁶³⁰ Archivo General de Navarra, Comptos, Reg. 103. Citado en ZUBILLAGA 2005, pág. 96.

¹⁶³¹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 216-217.

anchas, las cuales dejaban a la vista las de la prenda de debajo. En el fol. 57 v. del escurialense *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Ms. T-I-6), de 1283, tenemos un ejemplo de esta prenda vestida por una hebrea, reconocible por el tocado judío característico que luce, como estudiaremos en el capítulo correspondiente. En dicha miniatura, a pesar de que la dama se cubre con un manto, la forma y las mangas de la prenda son claramente visibles, (fig. I-253).



Fig. I-253. Judía vistiendo almejía bajo el manto. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 57 v.

La cotardía.

A finales del siglo XIV la mujer judía, al igual que la cristiana, empleó la cotardía, como se desprende de las fuentes documentales de la época; así, en 1361, en las cuentas de un comerciante judío aparece:

*"Miercoles, IIII^o dia de mayo: de Mosse de Calaorra, por venta de 1^a cotahardia en 25 s.: 17 d."*¹⁶³².

En cuanto a las representaciones de la cotardía en la iconografía, en el dibujo de figuras reflejadas en los folios 3 v. y 57 v., del Manuscrito A 422, de finales del siglo XIV, conservado en Budapest, Academia Húngara de Ciencias¹⁶³³, podemos ver a una mujer vistiendo una cotardía ajustada al busto y cerrada en la parte frontal por medio de pequeños botones. A ambos lados de la cadera se aprecian las dos aberturas verticales por las que la dama solía introducir las manos para protegerlas del frío o para levantar la

¹⁶³² Archivo General de Navarra, Comptos, Reg. 103. Citado en ZUBILLAGA 2005, pág. 96.

¹⁶³³ METZGER 1982 a, pág. 116.

prenda al caminar. La manga va provista de pendiente, que como ya estudiamos en su momento consistía en una pieza colgante ajustada al brazo por medio de un brazalete, (fig. I-254).



Fig. I-254. Judía vistiendo cotardía de finales siglo XIV. Budapest, Academia Húngara de Ciencias, Ms. A 422, dibujos de figuras de los folios 3v y 57v

3.2.4 Prendas exteriores.

3.2.4.1. Prendas exteriores sin mangas.

Los mantos.

Sobre las prendas anteriormente indicadas los hebreos utilizaban amplios mantos, generalmente confeccionados con materiales ricos como la seda, según se desprende de distintos documentos; así, la correspondencia medieval entre los comerciantes hispanojudíos de al-Ándalus nos proporciona datos interesantes, como es la siguiente descripción:

"V(ende) las cien libras de ... Y quédate con veinte mithqals (dinares españoles) del precio. Con el resto compra un manto de seda al maestro que hizo ... Tiene que estar confeccionado. Si no lo encuentras ya hecho haz que lo hagan enseguida, tiñelo de verde pistacho (el color del Paraíso) y que lo planchen lo mejor posible. Mándalo rápidamente con las esteras de Abraham, ya que el manto también es para él y lo necesita para su boda..."¹⁶³⁴.

¹⁶³⁴ LÓPEZ ÁLVAREZ 1986, pág. 226.

Este tipo de prenda aparece mencionada asimismo entre los bienes incluidos en la dote de una novia, según señala Yosef Ben Me'ir Ibn Zabarra (s. XII), en su obra *Sefer Sa'Asu'im* (Libro de los entretenimientos):

*"Le mostré la dote de la novia: sus ropas y vestidos, mantos y ..."*¹⁶³⁵.

Los mantos podían emplearse cubriendo la cabeza, como ya vimos en el caso de la mujer cristiana. En relación a este tema hay que señalar que en la Pragmática de la reina doña Catalina de Lancaster (1412)¹⁶³⁶, gobernadora del reino durante la minoría de su hijo Juan II, se ordenaba:

*"Que todas las judías ... trayan mantos grandes fasta los pies ... e trayan las cabezas cobiertas con los dhos. Mantos doblados"*¹⁶³⁷.

No obstante, es interesante resaltar que los judíos de ambos sexos, solían cubrirse la cabeza con sus mantos en situaciones de la vida cotidiana estrechamente relacionadas con la oración, como vemos reflejado frecuentemente en la iconografía. Un ejemplo en la *Biblia de Ratisbona*, ca. 1300, conservada en Jerusalén, Museo de Israel (Ms. 188/52), en cuyo fol. 18 v. aparecen representadas varias mujeres presentes en el rito de la circuncisión, con sus mantos cubriéndoles la cabeza, (fig. I-255).



Fig. I-255. Judías con mantos sobre la cabeza. *Biblia de Ratisbona*. Jerusalén, Museo de Israel, Ms. 188/52, fol. 18 v.

¹⁶³⁵ YOSEF BEN ME'IR IBN ZABARRA: *Sefer Sa'Asu'im* (Libro de los entretenimientos), (texto hebreo en *Ha-sirah* II, págs. 14-42). Citado en NAVARRO 1989, pág. 123.

¹⁶³⁶ Dicho estatuto, titulado *Ordenanza sobre el encerramiento de los judíos é de los moros*, durísimo para las infieles en general y muy especialmente para los hebreos, fue publicado por mandato de la reina doña Catalina en Valladolid, el día 2 de enero de 1412. Comprendía hasta veinticuatro artículos, todos los cuales tenían como objetivo dificultar la existencia de los hebreos en Castilla (FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, págs. 275-276).

¹⁶³⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, J. 1875-1876, Tomo II, pragmática nº 14, pág. 623. BANGO TORVISO 2002-2003, pág. 107; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, pág. 276.

También se cubrían la cabeza en señal de duelo, como vemos, por ejemplo, en el fol. 11 v. de la *Haggadá catalana*, también conocida como *Sister Haggadá*, cuyas ilustraciones fueron realizadas en Aragón ca. 1350. El manuscrito se conserva actualmente en Londres, The British Library (Ms. OR. 2884), (fig. I-256).



Fig. I-256. Manto cubriendo la cabeza en señal de duelo. *Haggadá catalana* o *Sister haggadá*, Londres, British Library, Ms. Or. 2884, fol. 11 verso.

En el último cuarto del siglo XIV los mantos se caracterizan por ser muy altos, de modo que la nuca queda cubierta, como lo luce la dama que vemos reflejada en los dibujos de algunas de las miniaturas de los folios 3 v. y 57 v., del Manuscrito A 422, de finales del siglo XIV, conservado en Budapest, Academia de Ciencias de Hungría, (fig. I-257) .



Fig. I-257. Manto con cuello alto. Finales del siglo XIV. Budapest, Academia de Ciencias de Hungría, Ms. A 422, dibujos de algunas de las miniaturas de los folios 3 v. y 57 v.

Las capas.

La mujer judía empleó asimismo la capa, más sencilla y de menor tamaño que el manto y que, como ya vimos al estudiar la prenda cristiana, era utilizada de forma

práctica en la vida cotidiana. Un ejemplo aparece en el fol. 68 r. de la *Haggadá Hispano Morisca*, realizada en Castilla en el primer cuarto del siglo XIV, conservada en Londres, British Library, Ms. Or. 2737, (fig. I-258).



Fig. I-258. Dos hermanos cubriéndose con capas. Londres, British Library, Ms. Add. 2737, fol. 68 r.

En ocasiones la capa podía sujetarse bajo la barbilla con cuerdas o pequeños prendedores como hacían las cristianas de su entorno geográfico. Un ejemplo lo tenemos en la obra de Rudolf von Ems: *Crónica Universal*, según el Antiguo Testamento; manuscrito realizado en el Alto Rin, ca. 1310, conservado en Berlín Staatsbibliothek PreuBischer Kulturbesitz (Ms. Germ.). En el fol. 623 de dicho manuscrito, en el que se reproduce el paso del Mar Rojo, aparece una mujer, detrás de Moisés en el momento de partir las aguas, vistiendo una capa de las características apuntadas, (fig. I-259).



Fig. I-259. Mujer con capa sujeta con broche. *Crónica Universal*. Berlín Staatsbibliothek, Ms. Germ., fol. 623.

En algunas ocasiones, como ocurría con los cristianos, la capa iba provista de una capucha que, en las representaciones artísticas, suele aparecer vestida por hombres, como es el caso de los judíos representados en la Cantiga CVII-2 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. I-259 b).



Fig. I-259 b. Capas con capucha. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga CVII-2.

La capa rotunda.

Además de los mantos y capas a la moda de la época entre las mujeres cristianas, los judíos vistieron una capa característica, impuesta en Francia desde el siglo XIII, cuya finalidad era distinguirles del resto de la sociedad. Según una antigua ley renovada en Aragón por Jaime I para Barcelona, en 1268¹⁶³⁸ y para Valencia en 1283¹⁶³⁹, dicha capa, denominada *capa rotunda*, era de forma redonda y ajustada al cuello, similar al redondel utilizado por los cristianos. En ocasiones iba provisto de un capuchón, del que pendía una larga prolongación, que caía sobre la espalda.

Son muy numerosas las fuentes iconográficas en las que aparece reflejado este tipo de capa. Un ejemplo en el *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi*,

¹⁶³⁸ CANTERA MONTENEGRO 1998, pág. 135; LACARRA DUCAY: "Representaciones pictóricas de los judíos en Aragón, siglos XIII al XV", en CATÁLOGO de la exposición: *Hebraica Aragonalia. El legado judío en Aragón*, celebrada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, entre el 4 de octubre de 2002 y el 15 de enero de 2003, pág. 399.

¹⁶³⁹ CATÁLOGO exposición 2002-2003 b, pág. 151.

ca. 1349-1350, procedente de la capilla del Corpus Christi de la iglesia del monasterio cisterciense femenino de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell, Lleida). Actualmente en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. I-260).

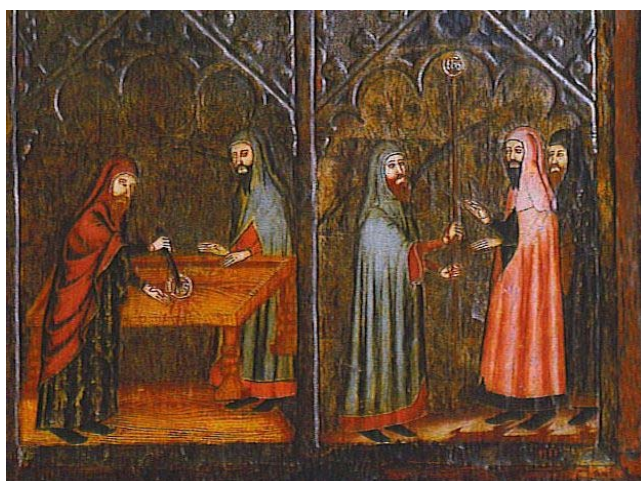


Fig. I-260. Judíos vistiendo capa rotunda. *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi*
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En las representaciones artísticas es muy frecuente ver este tipo de capa utilizada por fieles que acuden a la sinagoga a rezar. Un ejemplo aparece en la *Haggadá de Sarajevo*, manuscrito realizado en Aragón entre los años 1350-1360 y conservado en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina; en cuyo fol. 34 r. vemos a los judíos orando en una sinagoga de Aragón cubriéndose, algunos de ellos, con dicha prenda, (fig. I-261).



Fig. I-261. Judíos en la sinagoga vistiendo la capa rotunda. *Haggadá de Sarajevo*.
Sarajevo, Museo Nacional de Bosnia Herzegovina, folio 34 recto.

La mencionada capa rotunda aparece reflejada asimismo en el fol. 65 v. de la *Haggadá de Barcelona*, manuscrito que recibe su nombre por haber sido realizado

posiblemente en dicho lugar hacia 1350; actualmente se conserva en Londres, The British Library (Ms. Add. 14761), (fig. I-262).



Fig. I-262. Judíos cubriéndose con capa rotunda. *Haggadà de Barcelona*. Londres, British Library, Ms. Add. 14761, folio 65 v.

De características similares a las capas rotundas que hemos visto en los ejemplos anteriores son las que aparecen representadas en el fol. 17 v. de la *Haggadà catalana*, o *Sister Haggadà*, manuscrito con ilustraciones realizadas en Aragón ca. 1350, conservada en Londres, The British Library (Ms. OR. 2884), (fig. I-263).



Fig. I-263. Judíos en una sinagoga con capa rotunda. *Haggadà catalana*, o *Sister Hgagadà* Londres, British Library, Ms. Or. 2884, folio 17 v.

De los ejemplos anteriores podría deducirse que el uso de la capa rotunta estaba reservado para la celebración del Shabat y otras festividades o ritos de carácter religioso.

3.2.4.2. Prendas exteriores con mangas.

Dentro de este grupo se incluyen la garnacha y el tabardo.

La garnacha.

La garnacha masculina está ampliamente documentada, existiendo además numerosas fuentes iconográficas, donde aparece reflejada. Por el contrario, en el caso de la prenda femenina es muy difícil encontrar datos claros que atestigüen su utilización. Entre los ejemplos documentales se encuentra un inventario, relativo a una casa judía, en el que aparece: "*un tabardo con mangas, negro con pasamán...*"¹⁶⁴⁰, aunque no se especifica si dicha prenda estaba destinada a ser vestida por un hombre o una mujer. En las ventas efectuadas por el judío Mosse de Calahorra en 1361 aparecen, entre otras cosas, varias referencias a tabardos, aunque en ninguna de ellas se aclara si son prendas femeninas o masculinas; así, en el apunte correspondiente al 24 de noviembre consta: "*... por venta de 1 tauardo en 25 s.: 15 d.*"; y, en el fechado en el primer día de diciembre: "*... por venta de 1 tauardo et 1 capirot en 40 s.: 2 s.*"¹⁶⁴¹. En la Pragmática de doña Catalina (1412), mencionada anteriormente, se hace asimismo referencia a esta prenda al ordenar a los judíos:

*"e otrosí que trayan sobre las ropas ençima tabardos con aletas, é no trayan mantones"*¹⁶⁴².

En las distintas fuentes iconográficas contamos con numerosos ejemplos en los que aparece reflejada esta prenda con lengüetas o aletas, aunque siempre aparece vestida por hombres. Un ejemplo lo tenemos en el fol. 5 r. del fragmento de una *Haggadá* de rito sefardí, realizada probablemente en Aragón entre 1350-1360, conservada en la Universidad de Bolonia, bajo la signatura MS. 2559, (fig. I-264).

¹⁶⁴⁰ LÓPEZ ÁLVAREZ 1986, pág. 230.

¹⁶⁴¹ Archivo General de Navarra, Comptos, Reg. 103. Citado en ZUBILLAGA 2005, pág. 97.

¹⁶⁴² AMADOR DE LOS RÍOS, J. 1875-1876, Tomo II, pragmática nº 13, pág. 623; BANGO TORVISO 2002-2003, pág. 107; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881, pág. 276.



Fig. I-264. Hombre vistiendo garnachas con lengüetas. *Haggadá*.
Bolonia, Biblioteca universitaria, Ms. 2559, fol. 5 r.

Varios ejemplos similares al que veíamos más arriba aparecen En la *Haggadá de Sarajevo*, manuscrito realizado en Aragón entre los años 1350-1360, y conservado en Sarajevo, Museo Nacional de Bosnia Herzegovina, en cuyo folio 25 r se representa a un maestro con sus tres alumnos, todos ellos vistiendo el mismo tipo de tabardo con lengüetas, (fig. I-265).



Fig. I-265. Maestro con sus alumnos vistiendo garnachas con lengüetas. *Haggadá de Sarajevo*, fol. 25 r.
Sarajevo. Museo Nacional de Bosnia Herzegovina

El tabardo.

Sobre el tabardo, también denominado gardacós en la Corona de Aragón, son muy pocas las referencias documentales; así, algunas de las escasas menciones aparecen entre las ventas realizadas por Mosse de Calahorra, que inventaría el 20 de abril de 1361

la: "*venta de vn guardaço en 40 s.: 2 s.*"¹⁶⁴³. El 24 de noviembre de ese mismo año vende otro "*tauardo en 25 s.: 15 d.*", y el primero de diciembre: "*1 tauardo et 1 capiroto en 40 s.: 2 s.*"¹⁶⁴⁴.

En lo que se refiere a las representaciones de esta prenda en las fuentes iconográficas, no se encuentra ningún ejemplo masculino. No obstante, en el "Tapiz de los Hebreos"¹⁶⁴⁵, ca. 1400, que forma parte de los denominados *Tapices de los nueve héroes*, conservados en New York, Metropolitan Museum of Art. The Cloisters, aparece reflejada una dama judía vistiendo una prenda que pudiera ser un tabardo, aunque no puede precisarse con exactitud, (fig. I-266).



Fig. I-266. Judía vistiendo tabardo?. *Tapices de los nueve héroes*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. The Cloisters.

Dada la escasez de sus representaciones iconográficas puede deducirse que esta prenda sería empleada en ciertas ocasiones, aunque no parece fuera un atuendo con el que los judíos quisieran mostrarse o ser reflejados, tal vez por preferir cubrirse con la capa rotunda o por imposiciones legales.

¹⁶⁴³ ZUBILLAGA 2005, pág. 96.

¹⁶⁴⁴ Ibidem, pág. 97.

¹⁶⁴⁵ Forma parte de los denominados *Tapices de los nueve héroes*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. The Cloisters.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL)**

TESIS DOCTORAL

**ATUENDO, ADEREZO, PÓCIMAS Y
UNGÜENTOS FEMENINOS EN LA
CORONA DE CASTILLA
(SIGLOS XIII Y XIV)**

TOMO II

M^a de las Nieves Fresneda González

Directora: M^a Victoria Chico Picaza

Madrid, 2012

CAPÍTULO II.
EL TOCADO FEMENINO
Y
EL ARREGLO DEL CABELLO.

A lo largo de toda la Edad Media las mujeres estaban obligadas a cubrirse la cabeza, ya que llevarla descubierta, al menos las mujeres cristianas de cierta edad o casadas, estaba mal visto por la Iglesia, que se apoyaba en las recomendaciones hechas por San Pablo a los Corintios en su Primera Epístola, donde dice:

“... si una mujer no se cubre con un velo la cabeza, que se la rape. Y si es cosa fea a una mujer el cortarse el pelo, o raparse, cubra su cabeza”.¹⁶⁴⁶

A continuación en el mismo texto¹⁶⁴⁷, se alude claramente a la sumisión de la esposa a su marido, ya que el hombre es el único en poder exhibirse con la cabeza descubierta. Así, a excepción de las doncellas, que podían llevar el cabello suelto sujeto con diademas, todas las demás mujeres van a tocarse y adornarse los cabellos de muy diferentes formas, como veremos a lo largo de este capítulo. Ahora bien, estudiar los distintos elementos o piezas utilizados para adornar o cubrir el cabello femenino es ciertamente complejo, dada la confusión generada por las muy diversas denominaciones que se utilizan en las distintas fuentes escritas. No obstante, para los siglos XIII y XIV puede hacerse una clasificación en varios grupos, como analizaré a continuación.

¹⁶⁴⁶ Primera Carta de San Pablo a los Corintios, 11.6.

¹⁶⁴⁷ Ibidem, 11.7.

1. EL TOCADO DE LA MUJER CRISTIANA.

1.1. Cintas y guirnaldas.

Durante el siglo XIII el tocado más característico de una doncella en todo el occidente cristiano consistía en una cinta de color, a veces adornada con flores naturales, que sujetaba el cabello dejándolo suelto después. Un ejemplo lo tenemos en el fol 5 del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, ca. 1283, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6) , (fig. II-1); así como en la Cantiga CC del denominado "Códice de los Músicos", de ca. 1275, conservado igualmente en el Monasterio Escorialense (Ms. B.J.2), (fig. II-2).



Fig. II-1. Doncellas sujetando sus cabellos con cintas. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 5.



Fig. II-2. Doncella con cinta adornando sus cabellos. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.J.2. Cantiga CC.

Más ricas que las cintas eran las *guirnaldas*, conocidas en Cataluña como "*garlandas*" y en Francia e Inglaterra como "*guirlands*". Utilizadas por las damas y caballeros nobles franceses ya desde el siglo XI¹⁶⁴⁸, en los siglos XIII y XIV esta moda, tanto masculina como femenina, se extiende con gran fuerza por el resto de Europa.

En España la garlanda fue muy popular especialmente en los lugares de influencia francesa, como era el Reino de Aragón, mientras que en Castilla su utilización es prácticamente inexistente.

Según las referencias literarias y documentales estaban realizadas con oro o plata sobredorada y adornadas con piedras y perlas. La primera referencia española a este tipo de adorno elaborado con materiales ricos se halla, a finales del siglo XIII, en la *Gran Conquista de Ultramar*, donde se nos explica que Godofredo de Bullón fue acompañado por el duque de Lembrot, repostero mayor del Emperador, quien:

"...púsole una guirlanda de oro con piedras preciosas en la cabeza, é maravillosamente bien obrada" ¹⁶⁴⁹.

Como se desprende del pasaje anterior este tipo de tocado rico fue utilizado por ciertos caballeros. Empleo que queda corroborado asimismo en el *Libro del Caballero Zifar*, de principios del siglo XIV, donde aparece, entre las prendas destinadas a un infante hijo del rey de Mentón:

*"una guirnalda de oro muy grande de piedras preçiosas"*¹⁶⁵⁰.

Las fuentes escritas dejan constancia igualmente de la utilización de la guirnalda por el sexo femenino; así, en la misma obra anterior leemos:

*"La infante se vino luego con muchas dueñas e donzellas para allí do estava el rey, mucho noblemente vestida ella e todas las otras que con ella venían, e traía una guirnalda en la cabeça llena de robís e de esmeraldas, que todo el palacio alunbrava"*¹⁶⁵¹.

¹⁶⁴⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 199.

¹⁶⁴⁹ ALFONSO X, La Gran Conquista de Ultramar 1877, libro primero, capítulo CLXI, pág. 99.

¹⁶⁵⁰ *Libro del caballero Zifar* 1982, pág. 372.

¹⁶⁵¹ Ibidem, pág. 168

En la literatura gala se hace también referencia a este tipo de adorno; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris, al describir las galas que luce "Alegría", señala que:

*"una cinta de oro su cabello ornaba"*¹⁶⁵²

Más adelante en la misma obra, Guillaume de Lorris, al describir los adornos de "Riqueza" hace una pormenorizada descripción de una rica diadema:

*"Llevaba también en sus rubias trenzas
preciosa diadema; nunca hasta aquel día
la viera tan bella, si no me equivoco,
que era toda ella de un oro muy fino.
Tendría que ser buen conocedor
el que conociera la diversidad
de piedras preciosas que en ella llevaba,
y creo que nadie lo podría hacer.
Puesto que las piedras que dicha diadema
tenía engastadas valían muchísimo:
había zafiros, rubíes, topacios,
y en cuanto a esmeraldas, más de lo que digo"*¹⁶⁵³

Los documentos que hacen alusión al lujo de esta prenda son muy numerosos; así, en un inventario zaragozano de 1330, aparecen: *"Dos garlandas de plata"*, *"Tres garlandas d'aljofares, et yes la una menada"* (es decir, usada); así como *"III garlandas con milleras de plata, en las quales ha XXX milleras"* (derivado de millo, mijo)¹⁶⁵⁴. Avanzando en los años, en una relación fechada en diciembre de 1381 consta, entre otras cosas, *"una garlanda d'oro en la qual ha dotze maragdas entre sanas e crebadas, dotze volorines parcienses e hun granat"*¹⁶⁵⁵.

Además del oro y la plata se emplearon otros metales como el cobre, metal esmaltado con el que está realizada la pieza arqueológica fechada en el siglo XIV, y

¹⁶⁵² LORRIS y MEUN, 1988, verso 856, pág. 65. (Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 31: *"un fil d'or galonnait ses cheveux"*).

¹⁶⁵³ Ibidem, versos 1087-1098, pág. 71.

¹⁶⁵⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, págs. 548 y 549.

¹⁶⁵⁵ Ibidem, tomo IV, pág. 352.

conservada en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, (nº de inventario: 5750), (fig. II-2 b). Está formada por 12 piezas trapezoidales articuladas entre sí mediante charnelas, cada una de las cuales lleva relevado grueso chatón cuadrado y van cubiertas parcialmente en su anverso con ramitas cinceladas¹⁶⁵⁶.



Fig. II-2 b. Diadema de cobre esmaltado. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Se conserva una pieza arqueológica de similares características, que forma parte del denominado "Tesoro de Varna" hallado en el verano de 2007, en los términos del pueblo de Schkorpilovtsi, cerca de la citada capital búlgara, en el noroeste del país. Tras el hallazgo, las piezas fueron entregadas al Museo Arqueológico de dicha localidad, siendo datados a mediados o segunda mitad del siglo XIV¹⁶⁵⁷. En este caso, las piezas que componen la diadema, se articulan por medio de charnelas, y van adornadas con zafiros y esmeraldas sujetas mediante ganchos (fig. II-2 c)¹⁶⁵⁸.



Fig. II-2 c. Diadema adornada con zafiros y esmeraldas. Museo de Varna (Bulgaria).

Las representaciones artísticas de este tipo de adorno son muy numerosas, tanto en España como en otros lugares de Europa. Un ejemplo aparece en el *Frontal dedicado*

¹⁶⁵⁶ Ficha técnica tomada de CAMPS CAZORLA, Emilio, en el Inventario del Museo Lázaro, 1948-1950, en prensa.

¹⁶⁵⁷ Período del rey Iván-Alexander (1331-1371), momento en que los otomanos comenzaron su invasión de los Balcanes. Sobre este tesoro véase la Introducción de este trabajo.

¹⁶⁵⁸ Según Vania Pavlova, experta en arqueología medieval del Museo de Varna, esta diadema es la pieza más importante de este tesoro, compuesto por la diadema que analizamos, cuatro aplicaciones de otra diadema, un arete en forma de creciente lunar, tres anillos y dos pequeñas esferas, probablemente agujas para el pelo.

a *Santa Lucía*, que procede de la iglesia de Santa Lluçia de Mur (Mur, Pallars Jussà), de mediados del siglo XIV, conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña; en el que aparece la santa tocándose con una garlanda adornada con lo que parecen perlas (fig. II-3).

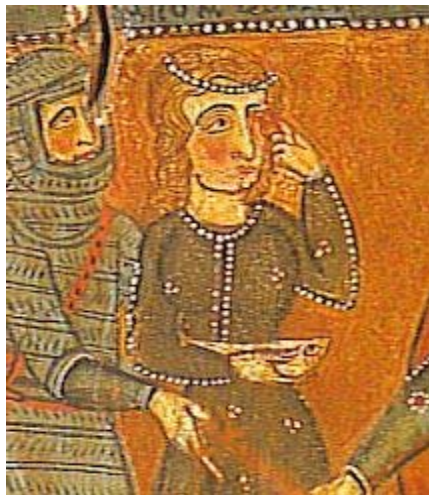


Fig. II-3. Joven tocándose con garlanda. *Frontal de Santa Lucía*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En el fol. 319 r. del *Codex Manesse*, realizado en Zurich, ca. 1310-1340, conservado en Heidelberg Universitätsbibliothek (Codex Pal. Germ. 848), aparecen representados jóvenes de ambos sexos luciendo garlandas de oro o plata dorada, adornadas con piedras preciosas, (fig. II-4).



Fig. II-4. Jóvenes adornándose con garlandas. *Codex Manesse* Heidelberg Universitätsbibliothek, Codex Pal. Germ. 848, fol. 319 r.

Similar a la guirnalda o garlanda era la *treza* o *frontalera*¹⁶⁵⁹, conocida en Inglaterra con el nombre de "chaplets"¹⁶⁶⁰ y en Francia como "chapel"¹⁶⁶¹ o "chapelet".

¹⁶⁵⁹ PUIGGARÍ 1890, pág. 110 y 115.

¹⁶⁶⁰ NORRIS 1999, pág. 185; THURSFIELD 2011, pág. 206.

Este tipo de guirnalda estaba realizada en oro o plata decorada con flores artificiales, a veces representadas por medio de racimos de joyas en diferentes colores, todo ello montado sobre un armazón de alambre. En ocasiones dichas flores de orfebrería podían ir cosidas sobre un galón¹⁶⁶². Era tal la riqueza de estas prendas que a veces fueron criticadas; así, por ejemplo, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris señalaba que estas podían realizarse con sencillez ayudándose de la naturaleza:

*"Guirnalda¹⁶⁶³ de rosas, que no cuesta mucho,
o de bellas flores en Pentecostés,
lo puede llevar todo el mundo,
pues no hay que gastarse una suma grande."¹⁶⁶⁴*

En la segunda parte de dicha obra, Jean de Meun hace también referencia a este tipo de tocado al señalar:

"...guirnalda de flores"¹⁶⁶⁵

Este tipo de adorno de cabeza, cuyo origen se encuentra en la Antigüedad griega y romana, estuvo de moda durante toda la Edad Media. Su uso lo extendió Leonor de Provenza entre las damas de la nobleza, hacia mediados del siglo XIII¹⁶⁶⁶. En la centuria siguiente continuó gozando de enorme popularidad, acrecentándose el lujo de los materiales empleados, por lo que el municipio de Lérida, en 1350 otorgó una ley suntuaria por la que se prohibía a las señoras, entre otras cosas, la utilización de frontaleras¹⁶⁶⁷. Viollet-le-Duc hace también referencia a la riqueza de estas piezas, al señalar que en 1356 los nobles cubrían sus "*chapels*" de "*perlas, piedras preciosas, diamantes y plumas*"¹⁶⁶⁸.

Son muy abundantes las representaciones artísticas en las que aparece este tipo de tocado, un ejemplo lo tenemos en uno de los fragmentos del *Retablo de Santa Úrsula*, obra del Maestro de la Conquista de Mallorca, ca. 1325, conservado en Palma

¹⁶⁶¹ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 48.

¹⁶⁶² Ibidem.

¹⁶⁶³ En el original francés aparece el término "chapel" (LORRIS y MEUN 1988, pág. 99)

¹⁶⁶⁴ LORRIS y MEUN 1988, versos 2161 y ss., págs. 99-100.

¹⁶⁶⁵ Ibidem, verso 12440, pág. 379. En la versión francesa aparece: "*chapelet de fleurs*" (LORRIS y MEUN 1949, pág. 214).

¹⁶⁶⁶ NORRIS 1999, pág. 184.

¹⁶⁶⁷ PUIGGARÍ 1890, pág. 254.

¹⁶⁶⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 50.

de Mallorca, en la sacristía del convento de los franciscanos en donde lo luce la santa en el momento de su muerte (fig. II-5).



Fig. II-5. Santa tocándose con treza. Maestro de la Conquista de Mallorca: *Retablo de Santa Úrsula*. Palma de Mallorca. Sacristía del convento de los franciscanos

Treza similar a la que acabamos de ver, es la que luce Santa Águeda en las pinturas murales procedentes del convento de Santa Clara, en Toro (Zamora), fechadas hacia mediados siglo XIV, (fig. II-6). Actualmente se conservan en Toro (Zamora), en la Iglesia de San Sebastián de los Caballeros.



Fig. II-6. Santa Águeda tocándose con treza. Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro (Zamora).

Vemos también reflejado este tipo de prenda en el *Retablo de la Virgen y San Francisco*, de principios del siglo XV, obra de Luis Borrassá para el convento de San Francisco de Villafranca del Penedés (Barcelona), (fig. II-7)



Fig. II-7. Jóvenes vírgenes tocándose con trezas.
Luis Borrassá: *Retablo de la Virgen y San Francisco*.
Convento de San Francisco, Villafranca del Penedés (Barcelona).

Fuera de la península ibérica lo vemos reflejado en el fol. 249 v. del *Codex Manesse*, manuscrito realizado en Zurich, ca. 1310-1340, conservado en Heidelberg, Universitätsbibliothek, (Codex Pal. Germ. 848), (fig. II-8).



Fig. II-8. Joven tocada con treza. *Codex Manesse*.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Pal. Germ. 848, fol. 249 v.

Aparece también representado en el fol. 68 r. de las *Très belles Heures de Notre Dame du Duc Jean de Berry*, ca. 1380-1412, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. nouv. aq. lat. 3093), donde la dama utiliza este tipo de prenda sobre dos grandes abultamientos de cabello laterales, muy a la moda en ese momento, (fig. II-9).



fig. II-9. Mujer tocándose con treza. *Très belles Heures de Notre Dame du Duc Jean de Berry*
París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. nouv. aq. lat. 3093, fol. 68 r.

Se conservan los restos de una pieza arqueológica que perteneció a la monja Constanza, hija natural de Alfonso X el Sabio, que tras su fallecimiento el 23 de julio de 1280, fue sepultada en el Panteón Real de las Huelgas (Burgos). Aunque se encuentra muy dañada guarda una gran semejanza con los ejemplos iconográficos anteriormente señalados, ya que según la descripción de Gómez Moreno era una "*corona de flores contrahechas con armazón de alhambre*"¹⁶⁶⁹

Hacia finales del siglo XIV aparece el que podemos denominar "*tocado cojín*", conocido en Inglaterra como "padded roll" y en Francia como "escoffion", siendo utilizado por damas nobles generalmente. Muy de moda a finales del siglo XIV y durante la siguiente centuria, el mencionado tocado consistía en un rodete relleno de juncos o de lana y forrado de tela; generalmente iba adornado con gran riqueza, normalmente con oro y piedras preciosas. Según señala Viollet-le-Duc¹⁶⁷⁰ esta moda fue introducida en Francia por la princesa Isabel de Baviera a raíz de su matrimonio, en 1385, ya que, según decían sus contemporáneos, dicha princesa era muy bella y gustaba del lujo y el adorno, sorprendiendo a su entrada en París con un tocado de este tipo, que pronto sería imitado por las damas de la corte. En Inglaterra este tocado hizo su

¹⁶⁶⁹ GÓMEZ MORENO 1946, págs. 38-39.

¹⁶⁷⁰ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, págs. 88-91.

aparición hacia finales del siglo XIV, según señala James Laver¹⁶⁷¹, que lo describe como “una especie de rodete almohadado sobre una redecilla”.

En nuestro país el primer ejemplo iconográfico aparece en los *Castigos e documentos de Sancho IV el Bravo*, manuscrito conservado en Madrid, Biblioteca Nacional, (Ms. 3995, Ms. microfilm 10107), cuyas miniaturas están datadas hacia finales del siglo XIV, (fig. II-10).



Fig. II-10. Muchacha luciendo un "tocado cojín". *Castigos e documentos de Sancho IV el Bravo*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 3995, Ms. microfilm 10107.

Dicho tocado en ocasiones llevaba prendido un pequeño velo de tejido de gran finura que asomaba por la nuca, como vemos en el fol. 142 v. de las *Heures à l'usage de Besançon*, manuscrito anterior a 1389, conservado en la Bibliothèque Municipale de Vesoul (Francia), (ms. 0027), (fig. II-11).

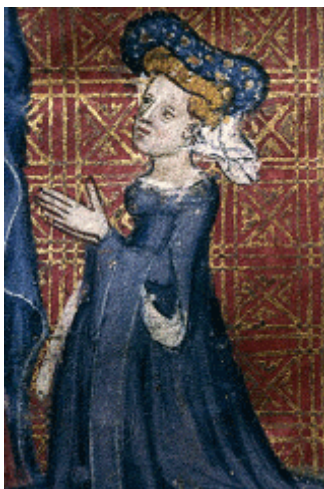


Fig. II-11. Dama adornándose con "tocado cojín". *Heures à l'usage de Besançon*. Bibliothèque Municipale de Vesoul ms. 0027, fol. 142 v.

¹⁶⁷¹ LAVER 2000, pág. 68.

En otras ocasiones tanto el tocado como el peinado se cubrían con una toca o velo que caía sobre los hombros, como aparece representado en *De Regimine Principum*, manuscrito francés del siglo XIV, conservado en Madrid, Biblioteca Nacional, (Ms. 9236), (fig. II-12).

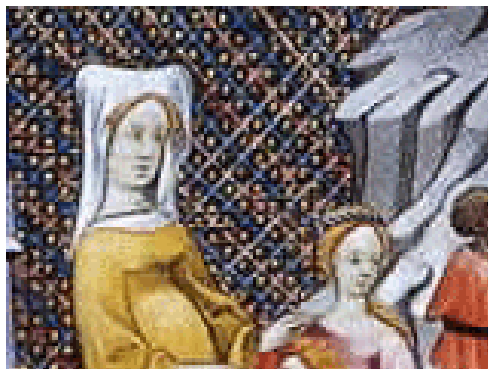


Fig. II-12. Tocado y peinado cubiertos con toca. *De Regimine Principum*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 9236.

A pesar de las abundantes críticas este tocado fue tomando mayores dimensiones a lo largo del siglo XV, adoptando una forma de cuernos que daría lugar al tocado de ese nombre, que vemos representado en la iconografía de la Europa cristiana, cuyo estudio queda ya fuera del objetivo de este trabajo. Un ejemplo de este tipo se encuentra en la representación de doña Constanza García y la Virgen con el Niño, obra del Maestro de los Burgos, activo ca. 1450-1460, en la capilla de los Burgos, en la iglesia parroquial de San Gil Abad (Burgos), (fig. II-13). Otro ejemplo, en el *Festín de Herodes*, ca. 1460, conservado en Nueva York, Metropolitan Museum, donde varias damas se tocan con esta prenda, (fig. II-13 b). Lo luce igualmente la reina Isabel de Baviera y otras damas de la corte en las *Obras de Christine de Pisan*, principios del siglo XV, obra conservada en Londres, British Museum, Ms. Harley 4431, fol. 3 r., (fig. II-14).



Fig. II-13. Doña Constanza García luciendo un tocado de cuernos. Capilla de los Burgos, iglesia parroquial de San Gil Abad, Burgos.



Fig. II-13 b. Tocado de cuernos. *Festín de Herodes*. Nueva York, Metropolitan Museum.



Fig. II-14. La reina Isabel de Baviera y otras damas luciendo "tocado de cuernos" sobre el peinado a la moda. *Obras de Christine de Pisan* (principios s. XV). Londres, British Museum, Ms. Harley 4431, fol. 3 r

1.2. El prendedero. (Inglaterra: "fillet"; Francia: "bandeau").

Me parece importante estudiar en primer lugar el *prendedero*, ya que, aunque podía ser una prenda ornamental, generalmente estaba en relación directa con las prendas que se estudiarán a continuación, siendo imprescindible el conocimiento de éste para comprender cómo se sujetaban los diferentes tocados. El prendedero como pieza complementaria de los tocados es muy probable que estuviera presente en la mayoría de los casos aunque no fuera visible, puesto que sería prácticamente imposible sujetar ciertas tocas sin que se prendiesen sobre una pieza que las mantuviera en su lugar. En este caso el prendedero cumplía una misión funcional que primaba sobre la ornamental.

El prendedero era una tira de tela de unos diez centímetros de ancho aproximadamente, que rodeaba la parte superior de la cabeza, por encima o por debajo de las tocas para sujetar las mismas. Probablemente C. Bernis se esté refiriendo a esta misma pieza cuando habla de una prenda “estrecha y alargada, anudada sobre la frente” ¹⁶⁷², utilizada para completar ciertos tocados. Por su parte Thursfield¹⁶⁷³ hace una descripción de esta prenda que se adapta perfectamente a lo señalado anteriormente, acompañando dicha definición con el dibujo que vemos en la fig. II-15.

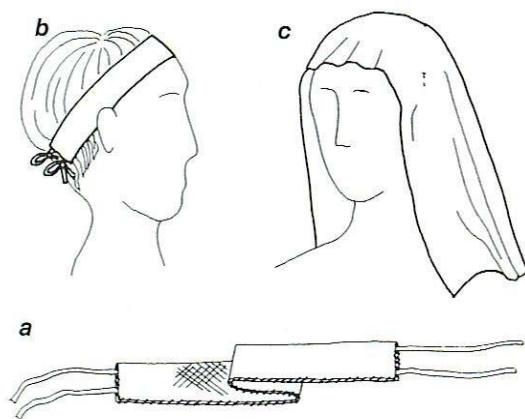


Fig. II-15. Dibujo de prendedero según Sarah Thursfield.

De las fuentes documentales se desprenden datos de gran interés en relación a la anchura que debía tener esta prenda; así, en el Ordenamiento contra los ladrones y malhechores, otorgado por Pedro I en las Cortes de Valladolid de 1351, aparecen las quejas presentadas al monarca ante la ostentación de las barraganas de clérigos que habitaban en muchas ciudades del señorío, solicitándose medidas que las distinguiesen de las dueñas honradas y casadas. A dichas peticiones el rey contestaba haciendo referencia al prendedero del siguiente modo:

*"A esto respondo, que tengo por bien que cualquier barragana de Clérigo, pública, ó ascondida ... traigan todas en las cabezas sobre las tocas, é lo velos, é las coberturas con que se tocan, un prendedero, de anchura de tres dedos..."*¹⁶⁷⁴.

¹⁶⁷² BERNÍS 1955, pág. 67, comentario a la fig. 84.

¹⁶⁷³ THURSFIELD 2011, pág. 198.

¹⁶⁷⁴ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1351, capítulo XXIV, pág. 23.

Esta misma disposición fue reiterada en las Cortes de Soria de 1380, bajo el reinado de Juan I, quien ordenaba asimismo que dicha prenda fuera "*tan ancho como los tres dedos*"¹⁶⁷⁵.

En cuanto a los tejidos con que podía confeccionarse, en el Ordenamiento contra los ladrones y malhechores, al que se ha hecho referencia anteriormente, Pedro I mandaba:

*"... que cualquier barragana de Clérigo, pública, ó ascondida ... traigan todas en las cabezas sobre las tocas, é lo velos, é las coberturas con que se tocan, un prendedero de lienzo que sea bermejo ..."*¹⁶⁷⁶.

El mandato anterior fue reiterado en las Cortes de Soria de 1380¹⁶⁷⁷, bajo el reinado de Juan I.

Otro tejido empleado en la confección del prendedero fue el paño, como se desprende de unos versos del *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, donde el Arcipreste de Hita señala:

*"Dijo: "Dame un prendedero:
sea de bermejo paño."*¹⁶⁷⁸

Es altamente probable que ciertos tocados, así como la **barbeta** que se estudiará posteriormente en este capítulo, se sujetaran al prendedero por medio de alfileres, ya que son muy numerosos los encontrados en diferentes ataúdes junto a restos de dichas prendas. Uno de ellos es el enterramiento de la que se cree fuera María de Almenar, ca. 1200, o el de la reina Leonor de Inglaterra (fallecida en 1214), ambos en el Panteón Real de las Huelgas de Burgos; así como los procedentes de la necrópolis del Cerro de los Judíos de Deza (Soria) (siglo XII-XIII), (fig. II-16), actualmente conservados en el Monasterio de San Juan de Duero (Soria), en la sección medieval del Museo Numantino.

¹⁶⁷⁵ Ibidem: Cortes de Soria de 1380, pág. 9.

¹⁶⁷⁶ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1351, pág. 23.

¹⁶⁷⁷ Ibidem, Cortes de Soria de 1380, pág. 9.

¹⁶⁷⁸ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992, estrofa 1003, pág. 177.



Fig. II-16. Alfileres para sujetar las tocas. s. XII-XIII. Monasterio de San Juan de Duero (Soria)

1.2.1. Tipología y evolución del prendedero.

El prendedero fue utilizado a lo largo de los siglos XIII y XIV como se desprende de distintas fuentes documentales y literarias. No obstante, aunque los ejemplos iconográficos son muy abundantes durante el siglo XIII, son prácticamente inexistentes en la siguiente centuria, tal vez por haber sido sustituidos por otros nuevos tocados que las damas preferían lucir al ser plasmadas en pintura o escultura. Durante ambos siglos el prendedero podía ser una simple cinta, como hemos visto más arriba (fig. II-15), siendo muy numerosas sus representaciones en las fuentes iconográficas, tanto españolas como del resto del Occidente cristiano; así, aparece en las pinturas que decoran la techumbre de la catedral de Teruel, del último tercio del siglo XIII, (figs. II-17 y II-17 b).

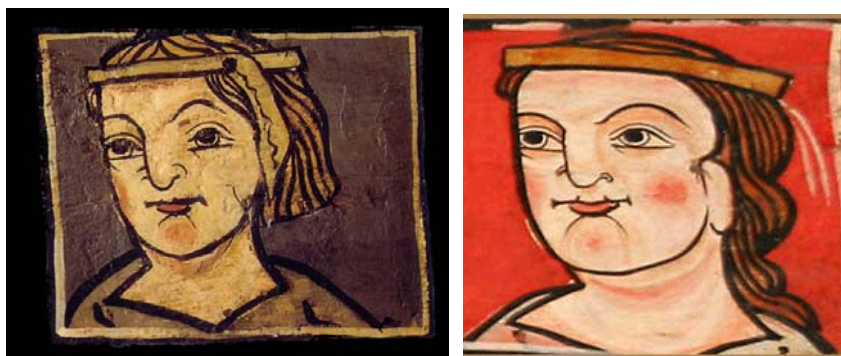


Fig. II-17 y II-17 b. Mujeres tocándose con prendedero. Techumbre Catedral de Teruel.

Aparece asimismo representado en distintas *Cantigas* del Códice Rico, ca. 1275, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T.I.1); entre ellas se encuentra la número CXVII-3, (fig. II-18)¹⁶⁷⁹.

¹⁶⁷⁹ Véanse también las figs. II-19 y II-32.



Fig. II-18. Mujeres tocándose con prendedero. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CXVII-3.

Fuera de la península ibérica, tenemos un ejemplo en el manuscrito británico *The Murthy Hours*, ca.1260-1280, conservado en la National Library of Scotland (MS 21000), en cuyo fol. 162 aparecen dos mujeres luciendo este tipo de prenda, (fig. II-18 b), una de ellas lo complementa con barbeta y la otra con barbeta y *toca*, prendas que serán analizadas más adelante en este capítulo.



Fig. II-18 b. Prendederos con barbeta y toca. *The Murthy Hours*.
National Library of Scotland (MS 21000), fol. 162.

En el fol. 35 v del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), aparece reflejado un tipo de prendedero transparente, que va formando pequeñas ondas a lo largo de sus bordes superior e inferior (fig. II-19). Posiblemente el artista haya intentado reflejar un tipo de tejido de gran finura, delicadamente trabajado.

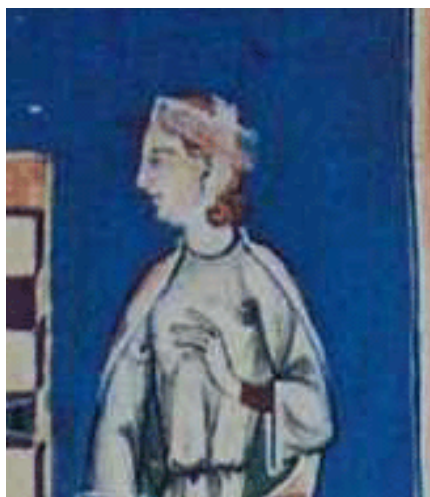


Fig. II-19. Prendedero rizado, con barbeta. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 35 v.

Durante los siglos XIII y XIV se utilizó asimismo un tipo de prendedero más rígido¹⁶⁸⁰ que los ejemplos que hemos visto anteriormente, y que dará lugar a otro tipo de tocado denominado "*bonete*", que será objeto de nuestro estudio en apartado posterior. Este tipo de prendedero se realizaba uniendo dos bandas de un tejido de cierto grosor, de manera que formase un aro, dejando un perfil en la parte inferior sobre el cual se prendía la toca o la barbeta. En las *Cantigas* está ampliamente representado, como es el caso de la número XLIII-1 del Códice Rico escurialense, ca. 1275, (Ms. T-I.1), (fig. II-20).



Fig. II-20. Prendedero de cuerpo rígido. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga XLIII-1.

Una variante del tipo de prendedero que acabamos de ver sería el formado con varias bandas, previamente rizadas y superpuestas, de modo que el volumen de la

¹⁶⁸⁰ ANDERSON 1942, págs. 59-60.

prenda aumentaba considerablemente, como vemos, por ejemplo, en una ménsula del siglo XIII, procedente de la iglesia de San Vicente Mártir, de Frías (Burgos), actualmente conservada en Nueva York, en el Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, (fig. II-21).



Fig. II-21. Prendedero de cuerpo rizado. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

En cuanto al sistema utilizado para rizar el tejido, cabe la posibilidad de que dichas bandas fueran plisadas a base de presionar, sobre la pieza mojada y almidonada, con algún tipo de plancha caliente. Por otra parte, tras el estudio minucioso de distintos fragmentos de tejidos, que componían ciertos tocados extraídos de las tumbas del panteón real del Monasterio de las Huelgas (Burgos), puede afirmarse que uno de los sistemas para conseguir el plisado de las bandas, consistía en realizar pequeños y cuidadosos pliegues en el tejido, sujetos por medio de hilos que los mantenían en su lugar, como vemos en la pieza con nº de inventario 00653737 (fig. II-21 b). Otro método era retorcer el hilo al ser tejido, como vemos en las piezas con inventario nº 00651984 (fig. II-21 c) y 00653742 (fig. II-21 d)¹⁶⁸¹. Teoría esta última coincidente con la que sostienen Newton y Giza¹⁶⁸², que han sugerido que podrían haber sido previamente tejidas con un borde ondulado.

¹⁶⁸¹ DAHL et al. 2008, págs. 18-19 y 23, figs. 8, 9 y 10. Véase también GÓMEZ MORENO 1946, págs. 27, 29, y láminas CI, CII, CIII.

¹⁶⁸² NEWTON y GIZA 1983, págs. 141-152.



Fig. II-21 b. Banda ondulada a base de formar pliegues. Patrimonio Nacional, inventario nº 00653737
Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas.



Fig. II-21 c. Banda con pliegues tejidos. Patrimonio Nacional, inventario nº 00651984
Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas.



Fig. II-21 d. Banda con pliegues tejidos. Patrimonio Nacional, inventario nº 00653742
Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas.

Hacia mediados del siglo XIII, aparece en Europa un tipo de prendedero rígido, cuyo borde superior iba decorado con ondas, dándole a la prenda una apariencia de pequeña corona o garlanda. Son numerosas las representaciones de este tipo de prenda en la iconografía, especialmente en las zonas de influencia francesa; un ejemplo aparece en el *Retablo de la Virgen*, obra de ca. 1342, procedente de la iglesia de Marinyans (Conflent, Languedoc-Rosellon), hoy en la cercana iglesia parroquial de Serdinyà (Conflent, Languedoc-Rosellon), donde vemos a santa Isabel luciendo dicha prenda, (fig. II-22). Muy similar al anterior es el prendedero que aparece representado en el

folio 118v del manuscrito realizado en el norte de Francia, ca. 1280, conservado en Londres, British Library, (Add. ms. 1639), (fig. II-23)¹⁶⁸³.



Fig. II-22. Prendedero de cuerpo rígido adornado con ondas en su borde superior.
Retablo de la Virgen. Iglesia de Serdinyà (Conflent, Languedoc-Rosellon).



fig. II-23. Prendedero de cuerpo rígido adornado con ondas en su borde superior.
Londres, British Library, Add. ms. 1639, fol. 118v.

¹⁶⁸³ Véanse también las figs. II-33, II-35 b.

1.3. Prendas para cubrir el cuello.

Como se verá más adelante, las mujeres podían cubrir el cuello con las tocas. No obstante, existían distintos procedimientos para que el rostro quedase enmarcado, prescindiendo de los velos. Con este fin se utilizaron diferentes prendas como son las *barbetas*, las *gorgueras* y los *barboquejos*.

1.3.1. La barbeta. (Francia: "mentonnière"; Inglaterra: "barbette")

La barbeta, prenda generalmente complementaria del prendedero, consistía en una pieza de tela, de mayor o menor anchura, que iba ajustada por debajo de la barbilla, llenando así el espacio que quedaba entre los bordes del velo o toca abierta, como podemos ver en el dibujo de Viollet-le-Duc¹⁶⁸⁴ (fig. II-24). Esta pieza podía ir prendida al cabello por medio de alfileres o sujeta en la parte superior de la cabeza. Por encima podían colocarse tocas que caían sobre los hombros, bonetes, *cofias*, o en el caso de viajes, con una capucha que la cubría.



Fig. II-24. Barbeta. (Dibujo según Viollet-le-Duc).

Si nos atenemos a los restos de tocados hallados en varios sepulcros del real Monasterio de las Huelgas de Burgos, este tipo de prenda, cuando era de cierta riqueza, solía confeccionarse con cendales, tejido muy fino, casi transparente, elaborado con seda o lino. Éstos se encuentran sin teñir, por lo que son blanquecinos o rubios siempre¹⁶⁸⁵. Es lógico pensar, por otra parte que cuando esta prenda era utilizada por mujeres socialmente inferiores, se realizarían con tejidos más humildes y toscos.

¹⁶⁸⁴ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pag. 78.

¹⁶⁸⁵ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 72.

1.3.1.1. Tipología y evolución de la barbeta.

La barbeta, ya conocida a finales del siglo XI¹⁶⁸⁶ se hizo muy popular en todo el Occidente cristiano a lo largo de las siguientes centurias. Uno de los primeros ejemplos aparece reflejado en la tumba de Doña Sancha, ca. 1097, en el convento de Santa Cruz de la Serós, Jaca (Huesca). En este caso la barbeta se complementa con tocas rizadas y bonete, (fig. II-25).



Fig. II-25. Barbetas del siglo XI. Convento de Santa Cruz de la Serós, Jaca (Huesca).

A finales del siglo XI o principios del XII aparecen las barbetas de tejidos plisados, que estarán muy de moda en España en el siglo XIII y principios del XIV, por lo que son numerosos los ejemplos iconográficos. Uno de los primeros, de los que hay constancia, se encuentra representado en el monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), en el claustro inferior, construido entre la segunda mitad del siglo XI y primera del XII. En uno de los relieves que decoran los cuatro machones de ángulo, aparecen las Tres Marías en el Sepulcro, luciendo este tipo de barbeta que cubren con prendedores asimismo plisados, y tocas (fig. II-26).



Fig. II-26. Barbetas rizadas cubiertas con prendedores y tocas.
Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

¹⁶⁸⁶ ANDERSON 1942, pág. 59.

En el siglo XIII vemos este tipo de prenda, entre otros muchos ejemplos, en el transepto norte de la Catedral de Burgos, de la 2ª mitad del siglo XIII, (fig. II-27), así como en el *Sepulcro de San Pedro de Osma*, mandado hacer por el obispo Gil en 1258¹⁶⁸⁷ y conservado actualmente en la catedral de El Burgo de Osma, (fig. II-28).



Fig. II-27. Mujer con barbeta plisada.
Catedral de Burgos.



Fig. II-28. Mujer con barbeta plisada.
Catedral de El Burgo de Osma.

En la imagen de la Santa Ana Triple, ca. 1270-1290, conservada en Budapest, Museo de Bellas Artes, (fig. II-28 b), se ha representado a la madre de la Virgen luciendo una barbeta que el artista español anónimo, ha reflejado con una serie de líneas verticales, tal vez intentando reflejar pliegues en la prenda, aunque cabe también la posibilidad de que la misma estuviera confeccionada con tejido viado.



Fig. II-28 b. Santa Ana luciendo barbeta posiblemente plisada?.
Anónimo español. Budapest, Museo de Bellas Artes.

¹⁶⁸⁷ LÓPEZ DE QUIROS, L.: *Vida y milagros de San Pedro de Osma*, Valladolid, 1724, pág. 37; LOPERRAEZ CORVALÁN, J.: *Descripción Histórica del Obispado de Osma con el catálogo de sus preladados*, Madrid, 1788, tomo I, pág. 247.

En el siglo XIII estuvieron asimismo en uso las barbetas lisas en su parte central y rizadas en los extremos, como aparece reflejado en uno de los relieves del siglo XIII, que decoran la iglesia de Santa María, en Galdácano (Vizcaya), (fig. II-29). Una prenda similar, en este caso cubierta con cofia, aparece en la decoración escultórica del *Sepulcro de Don Martín Rodríguez*, ca. 1254-1277, situado en el crucero norte de la catedral de León, (fig. II-30). Ambas prendas anteriores guardan una gran semejanza con los cendales hallados en los sarcófagos de doña Leonor de Inglaterra (1156-1214), y el de la que se cree fuera María de Almenar, ca. 1200, ambos situados en el panteón real del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, restos que, según Gómez Moreno¹⁶⁸⁸, formaban parte del tocado de dichas damas, (fig. II-31)¹⁶⁸⁹.



Fig. II-29. Barbeta lisa en su parte central con bordes plisados.
Iglesia de Santa María de Galdácano (Vizcaya).

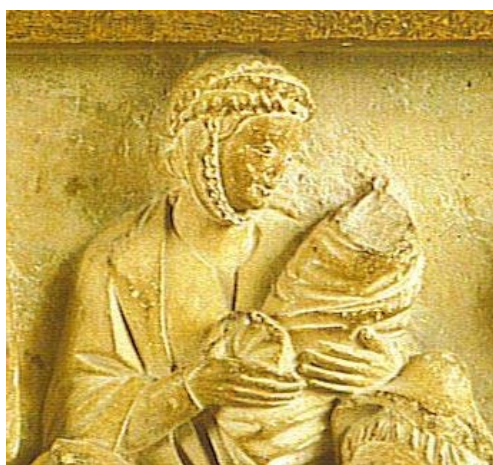


Fig. II-30. Barbeta lisa en su parte central con bordes plisados.
Catedral de León. *Sepulcro de don Martín Rodríguez*.

¹⁶⁸⁸ GÓMEZ MORENO 1946, págs. 27 y 29, lámina CI. Véase también DAHL et al. 2008, págs. 1-32.

¹⁶⁸⁹ El estudio de esta pieza ha sido realizado por la doctora Camilla Luise Dahl, del Medieval Centre, Nykøbing, Denmark (DAHL et al. 2008, págs. 12 y ss.)



Fig. II-31. Cendal liso con bordes rizados. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

Durante el siglo XIII, simultáneamente a la barbeta plisada se utilizó otra prenda realizada con tejido liso y con algo más de cuerpo, lo cual se conseguía utilizando un tejido de lino colocado sobre otro de lienzo grueso y almidonado¹⁶⁹⁰. Este tipo de barbeta que iba siempre acompañada por el prendedero, aparece reflejado con mucha frecuencia en la iconografía de todo el Occidente cristiano. En España son numerosas las Cantigas en las que el artista ha representado este tipo de prenda, entre ellas la número XVI-1 del Códice Rico escurialense, ca. 1275, (Ms. T-I.1), (fig. II-32), en la que la barbeta, sobre una cofia de red, se complementa con el prendedero, como es habitual¹⁶⁹¹.



Fig. II-32. Barbetas de cuerpo rígido con prendedero, sobre cofia de red.
Cantigas de Santa María. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga XVI-1.

Fuera de la península ibérica lo vemos representado, entre otros muchos ejemplos, en la *Biblia* de principios del siglo XIV, conservada en la Bibliothèque

¹⁶⁹⁰ VIOLLET-LE -DUC 2004, tomo III, pág. 78.

¹⁶⁹¹ Véase también la fig. II-23.

Municipale de Reims (Ms. 40), en cuyo fol. 223 v. aparece una dama que complementa dicha prenda con un prendedero de bordes decorados con ondas, sobre cofia de red, (fig. II-33)¹⁶⁹².



Fig. II-33. Barbeta de cuerpo rígido con prendedero, sobre cofia de red.
Reims, Bibliothèque Municipale, Ms. 40, fol. 223 v.

Hacia el último cuarto del siglo XIII, la barbeta, más estrecha bajo la barbilla, se va ensanchando a medida que asciende hacia la cabeza, de forma que la parte más ancha pudiese cubrir sin problemas el cabello, en ocasiones cobijado por cofias o redecillas, como aparece en el folio 65 v. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), (fig. II-34).



Fig. II-34. Dama con barbeta cubierta con bonete. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 65 v.

Otro ejemplo lo hallamos en el fol. 174 v. del *Breviario del amor*, manuscrito de mediados del siglo XIV, conservado en el mismo monasterio escorialense que el anterior, (ms S.I. nº 3), (fig. II-34 b).

¹⁶⁹² Véase también la fig. II-23.



Fig. II-34 b. Barbeta con prendedero. *Breviario de amor*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, ms S.I. nº 3, fol. 174 v.

Las fuentes iconográficas donde aparece reflejado este tipo de barbata son muy abundantes en otros lugares de Europa, siendo los ejemplos de origen francés anteriores a los españoles, como es el caso de la representación de Job y su esposa, en el fol. 161 v. de la *Biblia*, realizada entre 1240 y 1250, procedente de la abadía de Saint Evroult d'Ouche, actualmente en la Bibliothèque Municipale de Alençon, (BM, ms. 0054), (fig. II-35).



Fig. II-35. Barbata con ensanchamiento en la parte superior.
Alençon, Bibliothèque Municipale, ms. 0054, fol. 161 v.

Tenemos un ejemplo similar al anterior en el fol. 87 de la *Biblia francesa* de la segunda mitad del siglo XIII, conservada en la Bibliothèque Municipale de Toulouse, (ms. 05), (fig. II-35 b). Otro ejemplo de barbata con ensanchamiento en la parte superior, lo hallamos en el *Canon Medicinæ*, manuscrito del tercer cuarto del siglo

XIII, conservado en la Biblioteca de Besançon (Ms. 0457); en cuyo fol. 61 lo lucen dos jóvenes que lo complementan con lo que parece ser bien un pequeño bonete, bien un prendedero de cuerpo rígido, (fig. II-36).



Barbetas estrechas bajo la barbilla que se ensanchan en su parte superior.

Fig. II-35 b. *Biblia*. Toulouse, Bibliothèque Municipale, Ms. 05, fol. 87.



Fig. II-36. *Canon Medicinæ*. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 0457, folio 61.

1.3.2. El barboquejo.

Similar a la prenda anterior era el denominado barboquejo. La diferencia principal entre ambos radica en que éste último es más estrecho y con más cuerpo que el primero, utilizándose básicamente para sujetar los tocados altos castellanos o aquellos otros de cierto peso. Podía confeccionarse con tejido liso o plisado, exactamente igual que veíamos anteriormente en el caso de la barbeta, por lo que en este trabajo se estudiará esta prenda conjuntamente con los respectivos tocados en las páginas que siguen.

1.3.3. La gorguera. (Inglaterra: "wimple"; Francia: "la guimpe" o "gorgière")

La *gorguera* era una prenda similar a la barbeta, pero de mayor amplitud, cubriendo completamente el cuello, parte de la cara y los hombros. Podía sujetarse prendiendo sus extremos sobre lo alto de la cabeza, o bien sobre un prendedero. Era muy habitual cubrirla con una toca, como vemos, por ejemplo, en la Cantiga LV-3 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I.1), ca. 1275, (fig. II-37); o en la pintura que representa el *Nacimiento de la Virgen*, obra de ca. 1400, procedente de la iglesia

parroquial de Tora de Riubregos (Segarra), conservada en Barcelona, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. II-38).



Fig. II-37. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LV-3.



Fig. II-38. *Nacimiento de la Virgen*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Se conserva una pieza arqueológica de gran valor, que se adapta a las características que acabamos de ver en las figuras anteriores. Es el tocado que conservaba la momia de doña Teresa Gil (fallecida en 1310), en su sarcófago en el Convento de Sancti Spiritus de Toro (Zamora)¹⁶⁹³, cuya restauración acaba de finalizar¹⁶⁹⁴. Está compuesto por una toca de tafetán, en lino natural, decorada con dos bandas bordadas a base de puntos cruzados y punto de cruz, en color verde, amarillo, marrón y pardo. El conjunto se complementa con bandas de tafetán que enmarcaban la cara, cubriéndole la frente, además del cuello y la barbilla, es decir que dicha toca se acompañaba de prendedero y gorguera (fig. II-38 b).



Fig. II-38 b. Tocado de Teresa Gil. Monasterio de Sancti Spiritus, Toro (Zamora).

¹⁶⁹³ Sobre las piezas que componían el ajuar véase el Capítulo I., figs. I-13 y I-78, y el estudio de las mismas.

¹⁶⁹⁴ Sobre este tema véase BORREGO 2008, pág. 9. También puede consultarse la dirección de internet: www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Num.2/Obras_restauradas_IPCE.pdf.

En el caso de damas nobles, sobre las prendas anteriores solía colocarse una corona, como vemos en el monasterio de Pedralbes, en el sepulcro de la reina Elisenda de Moncada y Luna (1292 - Pedralbes, 1364), situado en uno de los laterales del claustro. El sepulcro, de mediados del siglo XIV, tiene dos partes, una que mira al claustro, en el que la reina está representada como viuda; y otra que puede verse desde el interior de la iglesia y en la cual Elisenda está vestida como reina, (fig. II-39).



Fig. II-39. Gorguera cubierta con toca y corona. *Sepulcro de Elisenda de Moncada*. Monasterio de Pedralbes.

También podía cubrirse con otros tocados, como por ejemplo la gorguera que aparece reflejada en el folio 59 v. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, manuscrito escurialense de 1283 (Ms. T-1-6), (fig. II-40), o en la Cantiga CXLVII-2 del Códice Rico conservado en el mismo lugar (Ms. T-I.1), ca. 1275, (fig. II-41). En ambos casos están cubiertas por diferentes tipos de bonetes, que serán objeto de nuestro estudio más adelante.

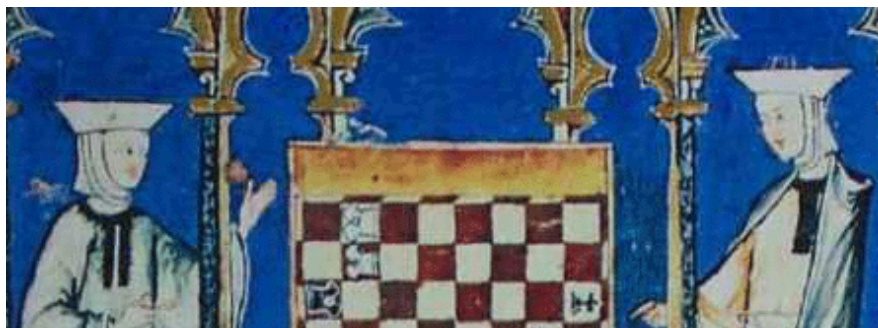


Fig. II-40. Gorguera cubierta con bonete. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 59v.



Fig. II-41. Gorguera cubierta con bonete. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CXLVII-2.

Las representaciones artísticas donde aparece reflejado este tipo de prenda son muy numerosas en todo el Occidente cristiano. Uno de los muchos ejemplos aparece en el fol. 19 v. del *Salterio cisterciense* de origen alemán o suizo, ca. 1260, conservado en la Bibliothèque Municipale de Besançon, (Ms. 0054), (fig. II-42).



Fig. II-42. Dama luciendo gorguera cubierta con toca. *Salterio cisterciense*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 0054, fol. 19 v.

Otro ejemplo de similares características, en la escultura en la que aparece representada la donante, obra anónima francesa de ca. 1325-1350, en el Museo Mayer van der Bergh, de la ciudad de Amberes (Bélgica), (fig. II-43).



Fig. II-43. Gorguera cubierta con toca. Amberes, Museo Mayer van der Bergh, Antwerp.

1.3.3.1. Tipología y evolución de la gorguera.

La gorguera aparece en el último tercio del siglo XII. Muy popular en el siglo XIII, quedó relegada en la siguiente centuria al uso, casi exclusivo de mujeres de edad, viudas o monjas¹⁶⁹⁵. Uno de los primeros ejemplos, lo vemos representado en los relieves que decoran ambos lados de la puerta de la iglesia de San Miguel de Estella, del último tercio del siglo XII, o principios del siglo XIII. Así, en el lado derecho de dicha puerta, se representa la Resurrección de Cristo mediante la visita de las tres Marías al sepulcro vacío, dos de las cuales, reflejadas en los extremos de la imagen, lucen la prenda que nos ocupa, (fig. II-44).

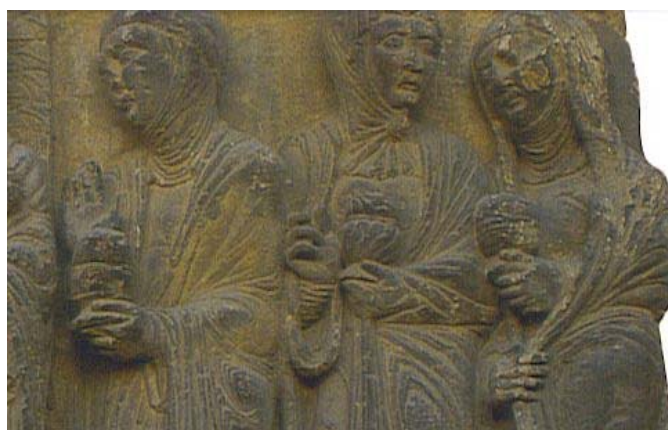


Fig. II-44. Mujeres con gorgueras. San Miguel de Estella.

¹⁶⁹⁵ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 83; GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 203; NORRIS 1999, págs. 191-192.

La gorguera fue una prenda característica del tocado de las religiosas de toda la Europa cristiana, estando ya presente en las miniaturas castellanas del siglo XIII, por ejemplo en la Cantiga LV-2 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I.1), (fig. II-45)¹⁶⁹⁶. La misma solía complementarse con un velo o toca de lino blanco atado fuertemente alrededor de la frente, que se colocaba sobre la gorguera y bajo el velo o toca negra. La utilización de este tipo de tocado será una constante en el hábito de las religiosas a lo largo de los siglos, como aparece reflejado en numerosos ejemplos de la Europa cristiana, uno de ellos, en la *Beata Umiltà*, políptico obra de Pietro Lorenzetti, de ca. 1340, conservado en Florencia, Galería de los Uffizi, (fig. II-46)¹⁶⁹⁷.



Fig. II-45. La gorguera en el hábito de las religiosas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Bibliotec, Ms. T-I. 1, Cantiga LV-2.



Fig. II-46. Monjas con el tocado característico formado por gorguera y tocas. Pietro Lorenzetti: *Beata Umiltà*. Florencia, Galería de los Uffizi.

Herbert Norris¹⁶⁹⁸ señala que éste era el elemento típico de las viudas, siendo su particularidad el hecho de llevar el tejido formando pliegues verticales, en la parte central que cubría la zona de la barbilla. En los reinos hispanos no se encuentran

¹⁶⁹⁶ Véanse también las figs. II-60 y II-61.

¹⁶⁹⁷ Véanse las figs. II-62 y II-63.

¹⁶⁹⁸ NORRIS 1999, pág. 192.

referencias documentales en este sentido, y los ejemplos iconográficos en los que aparecen gorgueras con pliegues verticales son prácticamente inexistentes. Uno de ellos en la imagen de la *Virgen Dolorosa*, talla en madera del siglo XIII, que formaba parte de un Calvario, procedente de Santa María de Biescas (Salas), actualmente en el Museo de la Catedral de Oviedo, (fig. II-47).

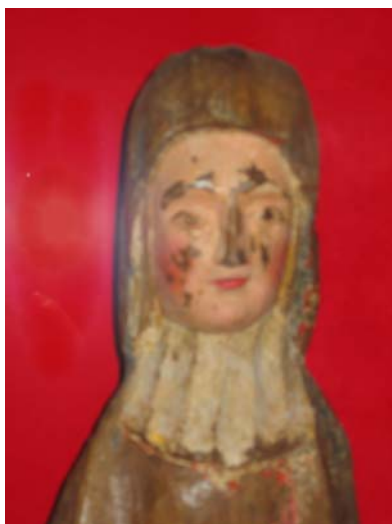


Fig. II-47. Virgen con gorguera que forma pliegues verticales en su parte frontal.
Oviedo. Museo de la Catedral.

El mismo autor señala que la gorguera podía ir o no sobre la barbilla, dependiendo del rango de la dama que la lucía. Así, por ejemplo, las reinas y damas de la alta nobleza, por encima del grado de "baronesa", utilizaban la gorguera cubriendo la barbilla¹⁶⁹⁹. Los ordenamientos o documentos legales de los reinos hispanos no señalan dicha peculiaridad, tampoco la literatura se hace eco de la misma. En cuanto a las representaciones artísticas de la península ibérica, si bien es cierto que aparecen con cierta frecuencia gorgueras colocadas cubriendo la barbilla, no parece existir una relación directa con la alcurnia real de las damas que las lucen, como es el caso, por ejemplo, de la representación de *Santa Marta*¹⁷⁰⁰, obra realizada por Ramón Destorrents ca.1347-1353, procedente de la iglesia parroquial de la Tour de Carol, en el Pirineo Oriental, hoy conservada en el Museo de Lisboa, (fig. II-48); o la de *Santa Ana*¹⁷⁰¹, obra de Ramón Destorrents, fechada ca.1351-1362, procedente del Retablo de la Almudaina de Palma de Mallorca, hoy igualmente en Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo, (fig. II-49), ambas mujeres sin relación con la nobleza.

¹⁶⁹⁹ Ibidem.

¹⁷⁰⁰ Sobre esta santa véase RÉAU 2001, tomo 2, vol. 4, págs. 344-348.

¹⁷⁰¹ Ibidem, tomo 2, vol. 3, págs. 75-80.



Gorguera cubriendo la barbilla.

Fig. II-48. Ramón Destorrents: *Retablo de Santa Marta*, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo.



Fig. II-49. Ramón Destorrents: *Santa Ana*, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo.

En otros países del Occidente cristiano, este tipo de gorguera cubriendo la barbilla está ampliamente representada en las fuentes iconográficas, de las que puede deducirse una cierta relación entre las damas que la utilizan y su sangre noble. Un ejemplo, en la representación de Blanca de Navarra, junto a su hija Juana, en el momento de ser presentadas por el rey San Luis de Francia, copia realizada en el siglo XVII, de la obra de ca.1372, en la capilla de San Hipólito de la Abadía de San Denis, conservada en París, Bibliothèque Nationale de France, (Est. Oa. 11, fol. 91), (fig. II-50).



Fig. II-50. Blanca de Navarra con gorguera cubriendo la barbilla. París. Bibliothèque Nationale de France, Est. Oa. 11, fol. 91.

También cubre la barbilla la gorguera que luce *Santa Isabel cuidando de los enfermos*, representada en la pintura anónima alemana de 1300, conservada en el Richartz Museum, de Colonia, (fig. II-51). En este caso, gracias a la iconografía que nos muestra a la santa atendiendo a los enfermos y alimentando a los pobres, se tiene la certeza de que se trata de la princesa Isabel de Hungría, hija del rey Andrés II de dicho país, y por tanto de sangre real¹⁷⁰².



Fig. II-51. Santa Isabel con gorguera cubriendo la barbilla. Colonia, Richartz Museum.

La gorguera solía ir acompañada de otras prendas que completaban el tocado, como hemos visto en las figurass anteriores. No obstante, en el siglo XIV fue también habitual su utilización sin ningún tipo de velo o tocadura sobre ella. En este caso, sus bordes iban prendidos sobre las trenzas, que siguiendo los gustos del momento, se enrollaban en ambos lados de la cara, como estudiaremos posteriormente. La parte trasera de la gorguera se ajustaba con alfileres en la nuca, de forma que dejaba una zona visible de la cabeza en forma de uve. En este caso, la gorguera nunca dejaba los bordes en la parte inferior a la vista, sino que iban ocultos bajo la vestimenta¹⁷⁰³. Esta prenda fue muy popular en España, especialmente en la Corona de Aragón, así como en otros lugares de Europa, siendo muy frecuentemente reflejada en la iconografía. Uno de los ejemplos, aparece en el refectorio de la Catedral de Pamplona, en el relieve de la *Caza del unicornio*, del segundo tercio del siglo XIV, que decora el púlpito situado en el muro oriental, en el quinto tramo partiendo desde la puerta, (fig. II-52).

¹⁷⁰² REAU 2001, tomo 2, volumen 4, págs. 122-123.

¹⁷⁰³ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, págs. 164-165; NORRIS 1999, págs. 180-181.



Fig. II-52. Gorguera prendida sobre el peinado, a ambos lados de la cara.
Pamplona, refectorio de la Catedral.

Esta forma de utilizar la gorguera prendida sobre el peinado, la vemos también reflejada en numerosas representaciones artísticas de otros lugares del Occidente cristiano. Un ejemplo en la imagen de la reina alemana Margarita de Brabante, representada en el *Codex Balduini Trevirensis: Viaje del Emperador Henry VII a Roma*, realizado en el círculo de Baldwin de Luxemburgo, arzobispo de Trier (1307-1354) y hermano de Henry VII, conservado en el Staatsarchiv, Koblenz, Alemania (IC N° 1), (fig. II-53).



Fig. II-53. La reina alemana Margarita de Brabante luciendo gorguera prendida en el peinado.
Códex Balduini Trevirensis: Viaje del Emperador Henry VII a Roma. Staatsarchiv, Koblenz, Alemania (IC N° 1).

Una gorguera de características similares a las que acabamos de ver, luce Joan de Northwood, representada en la plancha de latón, obra inglesa de 1330, conservada en Minster, Sheppey (Reino Unido), (fig. II-53 b).

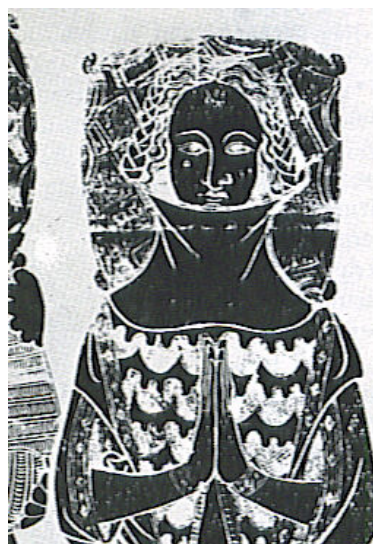


Fig. II-53 b. Joan de Northwood con gorguera prendida en el peinado. Minster, Sheppey (Reino Unido)

1.4. Tocas o Velos. (Inglaterra: "kerchief", "veil"; Francia: "voile")

Este tipo de tocado, utilizado durante toda la Edad Media, consistía fundamentalmente en una pieza de tela que cubría la cabeza. Ésta podía anudarse sobre la misma o rodear el cuello; o bien dejar sus extremos cayendo libremente sobre los hombros. En las fuentes documentales y literarias hay constantes menciones a la "*toca*", así, por ejemplo en el *Fuero de Zamora*, concedido por Alfonso VII en 1129, aparece:

*"E se fuer malada alena, dele un sultan dun maravedí e una toca dun sueldo..."*¹⁷⁰⁴

Como ya se apuntó anteriormente, todas las mujeres, a excepción de las doncellas, que utilizaban cintas o guirnaldas, estaban obligadas a cubrirse la cabeza, estando incluso penado el quitar la toca a una dama; así, en el *Fuero de Ledesma* (Salamanca), concedido a la villa por el rey Fernando II ca. 1161¹⁷⁰⁵, se regula dicho delito, de la siguiente forma:

"Todo omne que mugier deftocar, o su cuerpo defcobrir o fu pierna, peche..."

¹⁷⁰⁶

¹⁷⁰⁴ *Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes* 1916, Fuero de Zamora, capítulo 36, pag. 32.

¹⁷⁰⁵ Debido a una raspadura en el original no se conoce la fecha exacta de concesión del fuero. M^a Trinidad GACTO FERNÁNDEZ propone el año 1161; su argumentación en: *Estructura de la población de la Extremadura leonesa en los siglos XII y XIII* (GACTO FERNÁNDEZ 1977, pág. 23).

¹⁷⁰⁶ *Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes* 1916, Fuero de Ledesma, Capítulo 183, pág. 248.

En la *Historia Troyana* de mediados o finales del siglo XIV, se hace también referencia a este tema al explicar la desesperación de Briseida al despedirse de Troilo, del siguiente modo:

*"morir codiçio, deseo
non quiero otra cosa tanto."
Esto dezia e lorava
e prendedero nin toca
en su tiesta non dexaua
daua bozes commo loca;..."*¹⁷⁰⁷.

1.4.1. Tipología de la toca según los materiales empleados en su confección.

La toca fue utilizada por todas las clases sociales, distinguiéndose las más ricas por la mayor calidad del tejido empleado para su confección, lo cual era un signo de poder económico y social de su portadora. Según se desprende de diferentes textos, solía confeccionarse en seda, lienzo o lino; así, en una carta matrimonial fechada en Toledo en julio de 1285 consta *"una toca murciana de seda roja"*, valorada en 25 mizcales; así como una *"toca corriente"* tasada en 12 mizcales¹⁷⁰⁸. Aunque no se especifica con qué tejido estaba confeccionada esta última, el hecho de que valga la mitad que la prenda anteriormente citada nos indica claramente que podían elaborarse con materiales de distintas calidades. En un inventario zaragozano efectuado en 1330 se hace asimismo alusión a las tocas de seda, al señalar: *"XIII tocas de seda con listas d'oro"* y *"III velos de seda blancos"*¹⁷⁰⁹.

El lienzo, que como ya vimos anteriormente podía ser de distintas calidades al estar elaborado con lino, algodón o cáñado¹⁷¹⁰, fue empleado igualmente en la confección de tocas, estando documentado en la Castilla del siglo XIII por medio de los portazgos de Ocaña y Alarilla¹⁷¹¹, documentos que ciertos autores sitúan en un

¹⁷⁰⁷ *Historia Troyana* 1934, pág. 135.

¹⁷⁰⁸ GONZÁLEZ PALENCIA 1930, Volumen preliminar, documento 1175.

¹⁷⁰⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, págs. 549 y 550.

¹⁷¹⁰ Véase el Capítulo I. de este trabajo, dedicado al Vestido, apartado 1.1.2. Materiales empleados en la confección de la camisa.

¹⁷¹¹ NAVARRO ESPINACH 2005, pág. 103.

"Mandó una grant manga de lienço aduzir,..."¹⁷¹³

"E de tu algo, tocas para envolver tus güesos

abrás, e varas pocas de algunos lienzos gruesos."¹⁷¹⁴.

En distintos documentos aparecen reseñadas tocas confeccionadas con este tejido; entre ellos un inventario fechado en el año 1330, en el que aparecen: “*dos velos de lino*”¹⁷¹⁷, aunque no se indica de qué calidades eran los mismo. De lino es también la pieza arqueológica, más arriba reseñada, perteneciente al tocado de doña Teresa Gil (fallecida en 1310), hallado en su sarcófago en el Convento de Sancti Spiritus de Toro (Zamora), (fig. II-38 b).

Entre las tocas más delicadas se encontraban las confeccionadas con impla, término que vemos aparecer en documentos de los siglos XIII y XIV, desapareciendo

¹⁷¹⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 550.

del léxico castellano después de la Edad Media¹⁷¹⁸. El término "impla" llegó a emplearse para referirse a las tocas confeccionadas con este tejido, según se desprende de uno de los *Milagros de Nuestra Señora*, escrito por Berceo antes de la muerte del obispo don Tello¹⁷¹⁹, acaecida en 1246, donde se narra un incendio ocurrido en San Miguel de Tumba¹⁷²⁰, del que la Virgen salió indemne:

*"Tenie rica corona como rica reina,
de suso rica impla en logar de cortina,..."*¹⁷²¹

Al final de la narración del milagro se hace evidente que los términos "toca" e "impla" son equivalentes, al señalar el autor:

*"La Virgo benedict, reina general,
como libró su toca de esti fuego tal,..."*¹⁷²²

No hay datos suficientes que determinen con qué materiales estaba elaborada la impla, aunque dada la finura descrita por Berceo en los siguientes versos, posiblemente se empleara seda o lino:

*Teníe en la cabeza corona muy onrada,
de suso una impla blanca e muy delgada,
a diestro e siniestro la tenié bien colgada;..."*¹⁷²³

En la iconografía europea de los siglos XIII y XIV aparecen reflejadas con mucha frecuencia, estas tocas de gran finura. Uno de los numerosos ejemplos, en el folio 16 del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), (fig. II-54); en este caso la impla se sujeta con

¹⁷¹⁸ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, pág. 489. Véase también: CEJADOR 2005, pág. 239; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, pág. 107.

¹⁷¹⁹ Según señala el mismo autor en la estrofa 325 de dicha obra (BERCEO 1997, milagro XIV, estrofa 325, pág. 80).

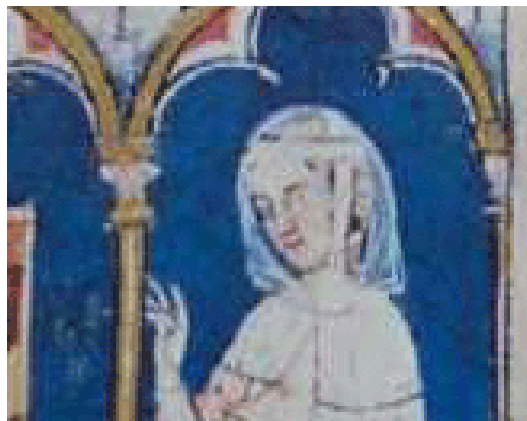
¹⁷²⁰ Monasterio actualmente conocido como Mont St. Michel, y no como el Monasterio de Tambo (Pontevedra). El incendio al que hace referencia el milagro ocurrió el 25 de abril de 1112. También aparece este milagro en la Cantiga XXXIX del Códice Rico escorialense, aunque no se utiliza el término "impla", sino "velo": "...que ni siquiera el fuego tocó el velo..." (ALFONSO X, *Cantigas* 1979, volumen complementario, pág. 114).

¹⁷²¹ BERCEO 1997, Milagro XIV, estrofa 320, pág. 79.

¹⁷²² Ibidem, Milagro XIV, estrofa 329, pág. 81.

¹⁷²³ Ibidem, milagro XXV, estrofa 880, pág. 191.

una corona, como indicaba Berceo. Lo vemos asimismo en el fol. 49 v. del mismo manuscrito anterior, (fig. II-55)¹⁷²⁴.



Figs. II-54 y II-55. Impl. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fols. 16 y 49 v, respectivamente.

En la iconografía de otros países europeos, aparecen reflejadas implas de iguales características, como es el caso de la que luce una jovencísima Virgen María, representada en el ala derecha del *Retablo de Santa Clara*, donde se representa la "Vuelta de Egipto", obra del primer maestro del retablo de Santa Clara, ca. 1360, conservado en la Catedral de Colonia, (fig. II-56).



Fig. II-56. Virgen cubriéndose con impla. Ala derecha del *Retablo de Santa Clara*. Vuelta de Egipto.
Catedral de Colonia.

1.4.1.2. Toca orellada.

Además de la mayor o menor riqueza de los tejidos, las tocas podían estar adornadas con otros materiales ricos, como el oro. Se tiene conocimiento de que la

¹⁷²⁴ Véase también la fig. I-143.

Corona de Castilla importaba, a través de su frontera terrestre con los reinos de Aragón y Valencia, tocas o velos confeccionados con seda e hilos dorados; así, en 1323 el mercader valenciano Jimeno de Ferrera hace referencia a dichas tocas, al denunciar que cuando su hijo volvía de la feria de Valladolid le robaron cerca de Arévalo, entre otras cosas, una caja en la que había tocas y velos de seda obrados con hilo de oro, que valían 1.400 sueldos¹⁷²⁵. Estos hilos de oro, denominados *oropel* u oro de Chipre, estaban formados por un hilo de seda o lino al que se entorchaba una fina lámina de piel dorada¹⁷²⁶.

Entre estas prendas ricas hay que destacar las tocas *orelladas*, de origen musulmán¹⁷²⁷, que iban adornadas con cintas a base de hilos de oro, plata u otros colores, que se superponían a la tela. De este tipo es la toca que lucía en su sarcófago la momia de doña Teresa Gil (fallecida en 1310), (fig. II-38 b), más arriba reseñada, que iba adornada con dos bandas bordadas en puntos cruzados y punto de cruz, de color verde, amarillo, marrón y pardo. Debido a su mayor riqueza, este tipo de toca había sido prohibida por las Cortes de Sevilla de 1252, en las que Alfonso X ordenaba:

*"Otrossi mando que nenguna mogier non traya ... tocas orelladas con oro nin con argent nin con otro color nenguna si non blanca"*¹⁷²⁸.

La prohibición anterior fue reiterada por el mismo monarca cuatro años más tarde en las Cortes de 1256, para controlar los gastos y lujos excesivos¹⁷²⁹. Las referencias documentales a estas tocas son muy frecuentes; así, aparece en un inventario toledano de 1285 en el que se mencionan, una "*toca rematada con oro a 40 mizcales*", así como una "*toca con oro a 30 mizcales*"¹⁷³⁰, de donde se desprende asimismo el mayor valor de ésta, en relación a una corriente, que valía 12 mizcales.

Este tipo de toca aparece reflejada en distintas fuentes iconográficas con mucha frecuencia, uno de los numerosos ejemplos, en la escultura de *Santa Ana Triple*, de finales del siglo XIII, donde la madre de la Virgen se cubre con una prenda adornada

¹⁷²⁵ Archivo Corona de Aragón C, reg. 179-79v, Tortosa, 7-VI-1323. Citado en DIAGO HERNANDO 2001, pág. 83.

¹⁷²⁶ SALADRIGAS CHENG 1996, pág. 85; RODRÍGUEZ PEINADO 2011, pág. 372.

¹⁷²⁷ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 90; BERNIS 1978, tomo II, pág. 10.

¹⁷²⁸ BALLESTEROS 1911, págs. 125-126.

¹⁷²⁹ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 89.

¹⁷³⁰ GONZÁLEZ PALENCIA 1930, Volumen preliminar, documento 1175.

con orellas doradas, (fig. II-57). Otro ejemplo en la pintura mural que decora la Capilla de San Miguel en el Monasterio de Santa María de Pedralbes, obra de Ferrer Bassa realizada entre los años de 1343 y 1346, donde vemos a la Virgen en el momento de su coronación, tocándose con velo orellado, (fig. II-57 b).



Fig. II-57. Santa Ana luciendo una toca orellada.
Monasterio de Cañas (La Rioja).



Fig. II-57 b. La Virgen cubriéndose con toca orellada.
Monasterio de Santa María de Pedralbes.
Capilla de San Miguel.

1.4.2. Tipología de la toca según el color y el dibujo de los tejidos.

Las tocas solían estar confeccionadas con tejidos de tonos claros, muy frecuentemente blancos, según se desprende de ciertos documentos, entre ellos los ordenamientos de Sevilla de 1252 y 1256¹⁷³¹, señalados más arriba, en los que se recomendaba la utilización de tocas blancas sin orellar. Hay también constancia de tocas de otros colores, entre los que se encuentra el amarillo, citado por el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, donde leemos:

“E dame toca amarilla...”¹⁷³².

Como se desprende de las fuentes iconográficas de la Baja Edad Media, se utilizaron asimismo tocas confeccionadas con tejidos que presentaban diferentes dibujos, ya fueran rombos, círculos, o líneas. Un ejemplo lo tenemos en el *Frontal de Santa Perpetua*, pintura anónima sobre madera, del primer o segundo cuarto del siglo XIV, procedente de la iglesia de Santa Perpètua de Moguda (Vallès Occidental, Barcelona) y que actualmente se conserva en el Museo Diocesano de Barcelona. Tanto

¹⁷³¹ BALLESTEROS 1911, págs. 125-126; SEMPÈRE Y GUARINÓS 1788, tomo I, pág. 89.

¹⁷³² RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992, estrofa 1004, pág. 177.

en la parte central del frontal, (fig. II-58), como en el resto de las escenas sobre la vida de Santa Perpetua, vemos a la mártir cubriéndose con tocas de tejidos decorados del modo señalado más arriba.



Fig. II-58. Santa Perpetua cubriéndose con toca confeccionada con tejido decorado.
Frontal de Santa Perpètua de Moguda. Museo Diocesano de Barcelona.

Fueron igualmente frecuentes las tocas viadas, es decir con franjas, a las que hace referencia el Arcipreste de Hita en los siguientes versos:

*“E dame toca ,.. bien listada en la frente, ...”*¹⁷³³.

Son muy frecuentes las representaciones de dichas tocas listadas en la iconografía; uno de los ejemplos en la *Virgen sedente con el Niño*, escultura de los siglos XII-XIII, procedente de la iglesia de Santa María de Covert, conservada en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. II-59).



Fig. II-59. Virgen luciendo toca viada. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

¹⁷³³ Ibidem.

1.4.2.1. Toca negra o toquinegrada.

Mención especial merecen las tocas de color negro, utilizadas habitualmente por las religiosas, por lo que tomaron el apelativo de *toca negra* o *toquinegradas*. Son numerosas las citas literarias donde se hace referencia a esta denominación, como es el caso de la *Vida de Santa Oria*, escrita por Berceo ca. 1252, donde aparecen los versos siguientes:

<i>"Desque mudó los dientes,</i>	<i>luego a pocos años,</i>
<i>pagávase muy poco</i>	<i>de los seglares paños;</i>
<i>vistió otros vestidos</i>	<i>de los monges calañs,</i>
<i>podrién pocos dineros</i>	<i>valer los sus peañs.</i>

<i>Desamparó el mundo</i>	<i>Oria, toca negra,</i>
<i>en un rencón angosto</i>	<i>entró emparedada..."</i> ¹⁷³⁴

El mismo autor vuelve a mencionar dicho término en los *Milagros de Nuestra Señora*, ca. 1246, al señalar:

<i>"... cerca de la iglesia</i>	<i>una ciella poblada,</i>
<i>morava en la ciella</i>	<i>una toca negra..."</i> ¹⁷³⁵

En *El Libro de Alexandre*, mediados del siglo XIII, también se hace alusión a este tema de la siguiente forma:

<i>"Priso çintas e tocas,</i>	<i>camisas e çapatas</i>
<i>espeijose sortijas,</i>	<i>e otras tales baratas</i>
<i>en la buelta ballestas,</i>	<i>e escudos e astas.</i>
<i>Diógelas en presente</i>	<i>a las toquinegradas"</i> ¹⁷³⁶

Igualmente, el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace referencia a las tocas negras utilizadas por las religiosas en los siguientes versos:

<i>¡Virgen Santa María!</i>	<i>¡Mi admiración rebosa!</i>
<i>Hábito y velo negro,</i>	<i>¿quién dio a la blanca rosa?"</i> ¹⁷³⁷

¹⁷³⁴ BERCEO 1992 a, *Vida de Santa Oria*, estrofa 20, pág. 100.

¹⁷³⁵ BERCEO 1997, estrofa 872, pág. 190.

¹⁷³⁶ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 414, pág. 218.

¹⁷³⁷ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1500, pág. 252.

En la iconografía europea aparecen reflejadas las denominadas toquinegradas con mucha frecuencia a lo largo del período que nos ocupa en este trabajo. En España, citaré como ejemplo la Cantiga VII-3 del Códice Rico escurialense, ca. 1275 (Ms. T-I.1), (fig. II-60). Aparece nuevamente en una escena representada en el lateral izquierdo del *Sepulcro de Doña Urraca López de Haro*, de principios siglo XIV, en el Monasterio de Cañas (La Rioja), (fig. II-61)¹⁷³⁸.

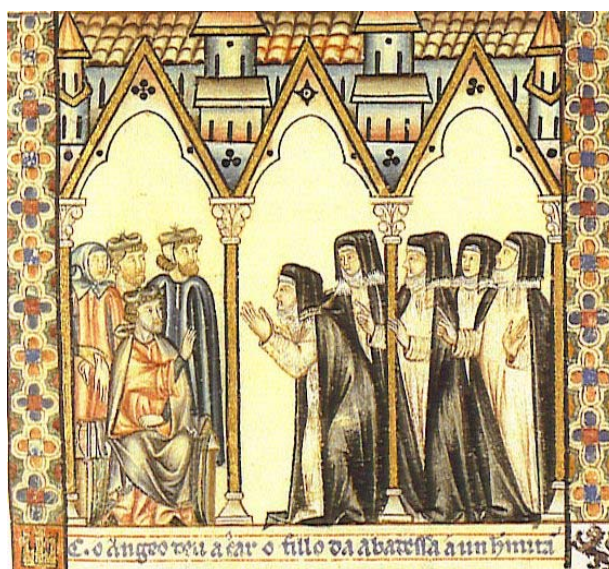


Fig. II-60. Toquinegradas ante el rey. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga VII-3.



Fig. II-61. Toquinegradas en un cortejo fúnebre. *Sepulcro de Doña Urraca López de Haro*. Monasterio de Cañas (La Rioja).

¹⁷³⁸ Véanse también las figs. II-45 y II-46.

Entre los ejemplos iconográficos procedentes de otros países europeos, cabe señalar el fol. 49 v. del *Pontifical*, primera mitad del siglo XIV, conservado en la Bibliothèque Municipale de Carpentras (Francia), (ms. 0097), donde aparece reflejada la abadesa de un convento con las tocaduras negras características, (fig. II-62). Lo vemos asimismo en el fol. 74 r. del *Salterio de Enrique VI*, obra del siglo XV, conservada en Londres, British Library Board, (ms. Cott. Dom. AXVII), (fig. II-63).



Fig. II-62 .Toquinegrada. *Pontifical*, Carpentras (Francia), Bibliothèque Municipale, ms. 0097, fol. 49 v.



Fig. II-63. Monjas o "toquinegradas". *Salterio de Enrique VI*
Londres, British Library Board, ms. Cott. Dom. AXVII, fol. 74 r

Hay constancia de que las tocas negras fueron utilizadas asimismo por las mujeres en señal de duelo. Bien es cierto que ni el Código de las Partidas, ni el Fuero

Real ni tampoco los locales se ocuparon del luto¹⁷³⁹. Sin embargo, encontramos ciertas referencias al tema en algunos ordenamientos surgidos de las Cortes, como es el caso de las de Valladolid, de 1258, donde el rey Alfonso X señala de qué color deben ser los paños de luto y ordena que:

*"non enfile ningun panno, sinon fuere blanco, ó negro ó pardo"*¹⁷⁴⁰.

Más tarde, en las Cortes de Burgos celebradas en 1379 se señala que el paño **prieto**, definido por Covarrubias Orozco, (Toledo, 1539-1613), como negro¹⁷⁴¹, puede ser llevado por la muerte de los padres durante cuatro meses, en cambio la viuda puede vestir luto por su marido el tiempo que deseara:

*"Otrosí, que ninguno non traya duelo ... sy non fuere por Rey, ... é por padre é por madre ó por otro pariente que traya duelo de pano prieto quatro meses, é non más; é la muger por su marido que pueda traer duelo el tienpo que quisiere"*¹⁷⁴².

1.4.3. Tipología de la toca según su forma.

1.4.3.1. Toca semicircular.

Durante el siglo XIII las damas utilizaron un tipo de toca o velo que, a diferencia de las que se habían empleado en épocas anteriores, era de pequeño tamaño y sección semicircular, con un diámetro de aproximadamente ochenta centímetros¹⁷⁴³. Normalmente caían libremente sobre los hombros, de forma que el cuello quedaba al descubierto. Solía colocarse de manera que los bordes de la misma formasen pliegues sobre la frente, destacándose así su forma curvada. Para ello y para conseguir que la toca permaneciera en su lugar sin deslizarse sobre los hombros, debía sujetarse por medio de alfileres al prendedero, que quedaba completamente oculto a la vista. Una

¹⁷³⁹ ROYER DE CARDINAL 1980, pág. 270.

¹⁷⁴⁰ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 10.

¹⁷⁴¹ Covarrubias define el término "prieto" como: "*Color que tira a negra: el vocablo es de los antiguos Castellanos: y derechamente yo no le hallo etimología que me quadre. Es muy usado en el Reyno de Toledo, que dizen vnas prietas por negras. Hóbre de capa prieta, a diferencia de los que traen capas pardas*" (COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 596). Véase también CEJADOR 2005, pág. 320. En el *Cantar de Mío Cid* se hace referencia a este tema en el verso: "*por la mañana prieta todos armados seades*" (*Cantar de Mío Cid* 1999, verso 1687, pág. 260). También el Arcipreste de Hita deja clara esta denominación al señalar: "*vengan feas o hermosas, sean blancas o prietas*" (RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 386, pág. 98).

¹⁷⁴² Colección de Cortes 1836, Cortes de Burgos de 1379, pág. 7.

¹⁷⁴³ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 366.

tocadura de este tipo luce la imagen de la Virgen, de mediados siglo XIII, que formaba parte de un *Calvario*; procedente de la ermita de Valderrey, extramuros de Zamora, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, (fig. II-64).



Fig. II-64. Toca semicircular sujeta sobre el prendedero. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Aunque este tipo de toca podía utilizarse sin ningún adorno, cuando era utilizada por damas de la nobleza solía complementarse con una corona o garlanda más o menos rica. Poleró hace referencia a esta forma de sujetar la toca al describir el atuendo de Margarita de Lauria, segunda Condesa de Terranova, en su sepulcro en el Santuario de Puig (Valencia), ca. 1343:

*"... linda corona ciñe las sienes y ajusta la toca que cubre la cabeza y cuello"*¹⁷⁴⁴.

Son muy numerosas las fuentes iconográficas donde aparece representado este tipo de tocado, tanto en la península ibérica como en otros lugares de Europa. Uno de ellos en las pinturas murales sobre el Juicio Final que decoran el *Sepulcro de don Alfonso Vidal* († 1288 ó 1289), en la Catedral Vieja de Salamanca, (fig. II-65).



Fig. II-65. Toca semicircular sujeta con corona. Salamanca, Catedral Vieja.

¹⁷⁴⁴ POLERÓ 1902, pág. 21.

1.4.3.2 Toca rectangular.

A partir del siglo XIII, conjuntamente con las anteriores, las damas emplearon un tipo de toca de forma rectangular, de aproximadamente un metro y medio de largo por cincuenta centímetros de ancho¹⁷⁴⁵. En la Cantiga XVIII del Códice Rico escurialense, ca. 1275 (Ms. T-I. 1), se relata una leyenda segoviana, procedente seguramente de la tradición oral, en la que se cuenta cómo los gusanos de seda tejen una toca para la Virgen, supliendo a la dueña que se había olvidado de su promesa¹⁷⁴⁶. En la representación de dicha Cantiga aparecen los gusanos de seda elaborando dos piezas de forma rectangular (fig. II-66); asimismo vemos reflejada la ofrenda a la Virgen de dicha toca por el rey, cuya representación pictórica tiene igualmente una forma claramente rectangular (fig. II-66 b).



Fig. II-66. Varios caballeros observan cómo los gusanos de seda confeccionan dos tocas de forma rectangular. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga XVIII-4.



Fig. II-66 b. El rey presenta a la Virgen una toca rectangular. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga XVIII-6.

¹⁷⁴⁵ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 366.

¹⁷⁴⁶ ALFONSO X, *Cantigas* 1979, volumen complementario, comentario de la Cantiga XVIII, págs. 91-92.

Las tocas rectangulares podían colocarse de diferentes formas: la más sencilla consistía en cubrir la cabeza dejando caer uno de los extremos sobre el pecho, mientras que el otro se pasaba alrededor del cuello y sobre el hombro, dejándolo caer por la espalda. Son muy numerosas las representaciones de este tipo de tocado en la iconografía, tanto española como de otros lugares del occidente cristiano. Un ejemplo en el fol. 33 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), donde lo luce la mujer a la izquierda de la imagen, (fig. II-67).

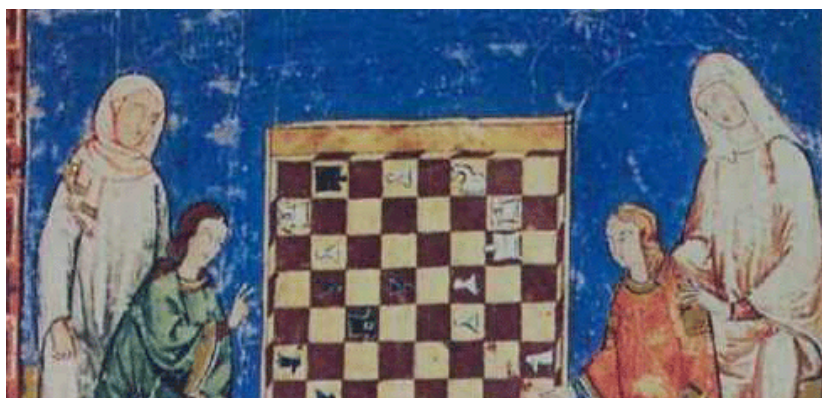


Fig. II-67. Toca rectangular colocada dejando caer uno de los lados sobre el pecho y el contrario sobre la espalda. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 33r.

Fuera de las fronteras españolas, lo vemos reflejado en la pintura mural que decora la iglesia baja de San Francisco, en Asís, realizada por Simone Martini en 1318, donde vemos a Santa Margarita tocándose con una prenda colocada de similar manera, (fig. II-68).



Fig. II-68. Toca rectangular dejando caer un extremo sobre la espalda. Simone Martini: *Santa Margarita*. San Francisco de Asís, iglesia baja.

Otra forma de colocar este tipo de toca rectangular, muy de moda a finales del siglo XIII y principios del XIV, era la siguiente: la parte central del lado más largo se pasaba por debajo de la barbilla, para a continuación pasar los dos extremos a lo largo de las mejillas, llevándolos sobre lo alto de la cabeza donde se cruzaban; seguidamente uno de los lados se llevaba sobre la frente formando una curva pronunciada. El conjunto de la toca, una vez colocada, se sujetaba mediante alfileres, de forma que se obtenían dos ángulos agudos a ambos lados de la frente. En el caso de damas nobles la toca podía complementarse con un aro de orfebrería o un prendedero que ayudara a mantener la prenda en su lugar. Un ejemplo de toca rectangular cubriendo el cuello de forma que la cara quedase enmarcada, aparece reflejada en la efigie yacente de doña Estefanía de Zaera¹⁷⁴⁷, en la cubierta de su sarcófago, ca. 1363, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, (figs. II-69a, II-69b, II-69c).



Fig. II-69a. *Sarcófago de doña Estefanía de Zaera*. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.



Figs. II-69b y II-69c. Colocación de una toca de forma rectangular. Efigie yacente de doña Estefanía de Zaera Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

¹⁷⁴⁷ Estefanía de Zaera fue la fundadora de la capilla de Santa Ana, situada en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Mosqueruela (Teruel).

Esta forma de tocarse debió de ser muy popular en los reinos hispanos, especialmente en la Corona de Aragón, como se desprende de sus numerosas representaciones, tanto en pintura como escultura. Ejemplo muy similares al que hemos visto en el Sarcófago de doña Estefanía de Zaera, lo hallamos en el *Breviario de Amor*, obra de Matfredo Ermengaud del siglo XV, conservada en Madrid, Biblioteca nacional (Res. 203), en cuyo fol. 139 se representa la Negación de Pedro, donde una mujer que acusa al santo, se toca como veíamos más arriba, (fig. II-70).



Fig. II-70. Forma de colocar una toca rectangular. Matfrego Ermengaud: *Breviario de Amor*. Madrid, Biblioteca Nacional, Colección Ermengaud Matfredo, Res.203, fol. 139.

Ejemplo similar a los anteriores es el del *Retablo de San Bernardo*, pintura anónima del primer o segundo cuarto del siglo XIV, procedente de la capilla de los templarios de Palma, hoy conservada en el Museo de dicha localidad. En la parte inferior derecha, donde se representa el exorcismo de la mujer de Aquitania, que sufría los ataques lujuriosos del demonio y a la que San Bernardo liberó, vemos a la exorcizada junto a una acompañante con tocas colocadas según señalábamos más arriba, (fig. II-71).



Fig. II-71. Forma de colocar una toca rectangular. *Retablo de San Bernardo*, Milagro del exorcismo. Museo de Palma de Mallorca.

Las mujeres de humilde condición utilizaron igualmente la toca de forma cuadrangular colocándola de manera que no resultase incómoda a la hora de realizar ciertos trabajos. Con dicho fin, solían ponerla sobre la cabeza dejando un extremo a la altura del hombro; el otro lado, de mayor longitud se pasaba por debajo de la barbilla y alrededor del cuello para terminar introduciendo la punta de la toca en la parte frontal del cuello. Si no quedaba suficientemente ajustada podía sujetarse al prendedero mediante alfileres. En el dibujo según Thursfield¹⁷⁴⁸, (fig. II-72), puede apreciarse con bastante claridad esta forma de colocar las tocas, que guarda una gran semejanza con el tocado reflejado en el fol. 23 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T.1.6), (fig. II-73).

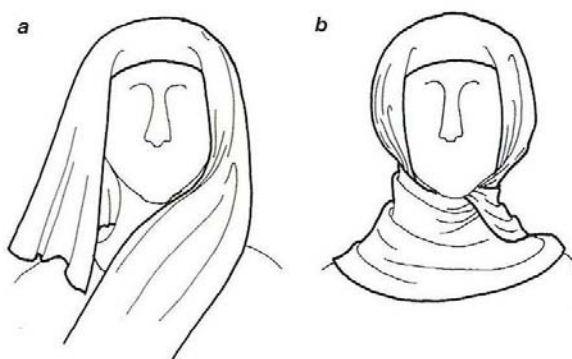


Fig. II-72. Dibujo según Sarah Thursfield



Fig. II-73. Mujer trabajadora con toca rectangular. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6. Fol. 23 r.

¹⁷⁴⁸ THURSFIELD 2011, pág. 197.

1.4.3.3. Toca turbante.

El tocado o toca con forma de turbante, similar al *almaizar* musulmán, está documentado desde mediados del siglo XII, según señala Bernis¹⁷⁴⁹, siendo utilizado hasta aproximadamente mediados del siglo XIV sin sufrir cambios o evolución significativa. Su origen es claramente oriental, siendo introducido en la Europa cristiana a raíz de las Cruzadas, y en la península ibérica, a través de al-Ándalus. Este tipo de tocado está formado por bandas muy largas y estrechas que dan varias vueltas alrededor de la cabeza, entrelazándose a modo de turbante. En el frontal de altar de *San Nicolás*, obra de 1425, conservado en Roma, Pinacoteca Vaticana, podemos observar cómo una de las criadas que atienden al santo, en el centro de la imagen, se enrolla la toca del modo señalado, (fig. II-74).



Fig. II-74. Criada enrollándose en la cabeza una toca turbante.
Frontal de San Nicolás. Roma, Pinacoteca Vaticana.

Menéndez Pidal¹⁷⁵⁰ señala que esta prenda con forma de turbante era utilizada por mujeres pobres, las viudas o las que habían sufrido la pérdida de algún hijo. No obstante, en las representaciones artísticas puede constatarse que este tipo de tocado era utilizado por todo tipo de mujeres, incluyendo a las de noble condición como era la Condesa doña Urraca, que analizaremos posteriormente, (fig. II-78). La diferencia radicaba en la mayor cantidad y calidad de los tejidos empleados en su confección, así como la riqueza de su ornamentación.

¹⁷⁴⁹ BERNIS 1955, pág. 27.

¹⁷⁵⁰ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 90.

Las representaciones de este tipo de tocado en la iconografía son muy numerosas. En España, uno de los primeros ejemplos aparece reflejado en el *Liber Feudorum Maior*, manuscrito del siglo XII, conservado en Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, (Cancillería Real, Registros, 1), donde lo luce Almondís de la Marca, hija del conde Bernat I de Razès, y tercera esposa de Ramón Berenguer I, conde de Barcelona y Gerona (1035-1076) y de Osona (1054-1076), (fig. II-75).

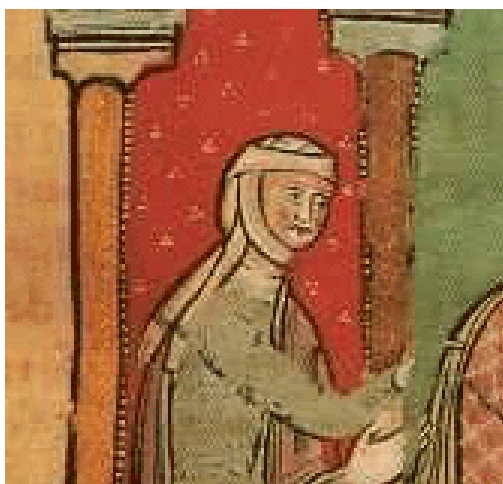


Fig. II-75. Almondís de la Marche con tocado turbante del siglo XII. *Liber Feudorum Maior*. Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, Cancillería Real, Registros 1.

Prendas muy similares a la anterior, aunque de época posterior, encontramos en la Cantiga CLXVIII-3 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I. 1), ca. 1275, (fig. II-75 b); así como en la *Matanza de los Inocentes*, pinturas sobre tabla de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, de Santa María de Riaza (Segovia), realizadas ca. 1330-1350), (fig. II-76).



Fig. II-75 b. Mujer con tocado turbante. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CLXVIII-3.



Fig II-76. Mujer con tocado turbante a la moda en el siglo XIV. *Matanza de los inocentes*. Santa María de Riaza (Segovia), iglesia de la Natividad de Nuestra Señora.

En la iconografía se refleja claramente que las mencionadas tiras de tejido, que se colocaban de forma regular y calculada, se sujetaban bien a un prendedero o bien a una cofia para mantenerlo en su lugar, de forma similar a la que vemos en el relieve que decora el *Sepulcro de Don Martín Rodríguez*, ca. 1254-1277, situado en el crucero norte de la Catedral de León, (fig. II-77). En dicha representación puede apreciarse asimismo que esta prenda solía utilizarse en conjunción con una barbeta, gorguera o barboquejo, que pasando por debajo de la barbilla, daba mayor estabilidad al tocado. Es interesante llamar la atención sobre el tejido rizado utilizado en la confección de este tocado, que gozó de una gran popularidad en la España del siglo XIII.



Fig. II-77. Toca turbante sujeta sobre cofia. *Sepulcro de Don Martín Rodríguez*. Catedral de León, crucero norte.

En el monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, en San Bernardo (Valladolid) y en las pinturas murales que decoran la capilla de San Pedro ca. 1244-1249, aparece representada la que se cree fuera la *condesa doña Urraca Fernández*, luciendo una toca turbante que ofrece una gran similitud con las que hemos visto anteriormente, (fig. II-78). La diferencia radica en la mayor riqueza de este tocado, ya que las bandas que forman el mismo se han decorado de un modo especial que el artista se ha esmerado en reflejar, bien podría ser un bordado o tal vez estuviera decorado con algún tipo de piedra preciosa o *aljófares*.



Fig. II-78. Doña Urraca Fernández con toca turbante ricamente decorada. San Bernardo (Valladolid). Monasterio de Santa María de Valbuena. Pinturas murales en la capilla de San Pedro.

La toca turbante podía ir prendida asimismo sobre *chapirones* o *capirote*s, como vemos reflejado en el *Retablo de San Vicente d'Estimariu* (Alt Urgell), ca. 1360, conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. II-79).

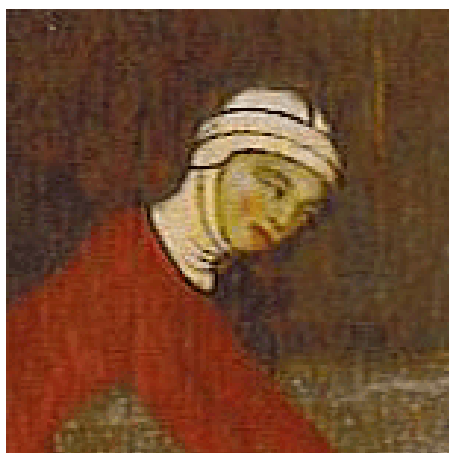


Fig. II-79. Toca turbante sobre chapirón o capirote. *Retablo de San Vicente* Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Otro ejemplo lo hallamos en el frontal de altar, con la representación de la *Natividad*, de la segunda mitad del siglo XIV. El relieve procede de la iglesia de la Colegiata de Ager (Noguera), hoy se conserva en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. II-80).



Fig. II-80. Toca turbante sobre chapirón. *Natividad*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En ciertas fuentes iconográficas aparece reflejado un tocado turbante, de claro origen oriental, cuyas bandas de tejido aparecen enrolladas sobre una especie de armazón o gorro de forma más o menos cónica. En la iconografía castellana de los siglos XIII y XIV aparecen tanto musulmanes como cristianas, que se tocan con prendas de este tipo. En el caso de los primeros, tenemos un ejemplo en la Cantiga CLV-1 del Códice Rico escurialense, ca. 1275 (Ms. T-I.1.), (fig. II-81)¹⁷⁵¹.

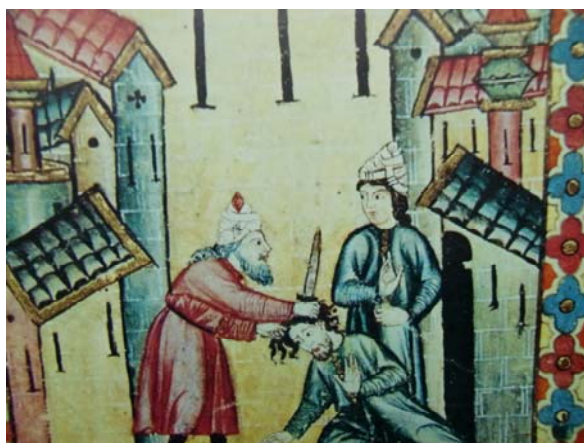


Fig. II-81. Musulmanes tocados con turbante de forma cónica.
Cantigas de Santa María. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CLV-1.

¹⁷⁵¹ Véanse también las figs. II-169 y II-170.

Tocados muy similares a los anteriores lucen las cristianas representadas en la pintura sobre tabla de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, en Santa María de Riaza (Segovia), donde se representa la Matanza de los inocentes, ca.1330-1350, (fig. II-82). En este caso puede apreciarse que el tocado turbante va sujeto por debajo de la barbilla por medio de un barboquejo que da mayor estabilidad al conjunto.



Fig. II-82. Cristianas con tocado turbante de forma cónica. *Matanza de los inocentes*. Santa María de Riaza (Segovia), iglesia de la Natividad de Nuestra Señora.

Este tipo de tocado estuvo asimismo de moda en otros países europeos. Uno de los ejemplos, en este caso procedente de Francia, aparece reflejado en el *Livre des merveilles du Monde*, manuscrito de ca. 1410, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. français 2810), en cuyo fol. 22 v, aparecen representadas dos mujeres con un tocado, cuyas bandas de tejido, que parecen estar retorcidas, van enrolladas sobre el mencionado armazón de forma cónica, (fig. II-83).



Fig. II-83. Tocado turbante de forma cónica. *Livre des merveilles du Monde*. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. français 2810, fol. 22 v.

1.5. Cofias. (Inglaterra: "cap"; Francia: "coiffe").

La *cofia* era una prenda que se amoldaba a la cabeza para sujetar el cabello; finalidad a la que hace referencia el Arcipreste de Hita en los siguientes versos de su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343:

*"Buena cofia en su cabeza, que el cabello no le salga, ..."*¹⁷⁵².

Este tipo de tocado, empleado por ambos sexos, fue muy popular a lo largo de los siglos XIII y XIV, como veremos seguidamente. Su utilización decreció en el siglo XV, momento en que generalmente sólo la utilizaban los niños y los hombres de edad o que ejercían ciertas profesiones.

1.5.1. Tipología de la cofia.

Generalmente la cofia solía estar formada por dos paños para los dos hemisferios craneales y una tira o barboquejo que sujetaba la misma pasando por debajo de la barbilla. En la literatura europea hallamos referencias a esta prenda; así, en "el cuento del molinero", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, su autor, el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), señala:

*"Se adornaba con una cofia blanca con cintas que hacían juego con el cuello de la camisa..."*¹⁷⁵³

La cofia, en ciertas ocasiones iba forrada. Con tal fin, se empleaban distintos tipos de tejidos, más o menos ligeros, según la época del año, como estudiaremos a continuación.

Dentro de las prendas que forman parte de este grupo hay que hacer una distinción entre aquellas confeccionadas con tejidos tupidos, y las que eran de red, de forma que si no iban forradas, dejaban el cabello a la vista.

1.5.1.1. Cofias de tela tupida.

De las fuentes iconográficas de los siglos XIII y XIV se desprende una diferencia fundamental entre las cofias de este grupo empleadas en uno y otro siglo; así,

¹⁷⁵² RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992, estrofa 1219, pág. 209.

¹⁷⁵³ CHAUCER 2001, pág. 139. Véase también CHAUCER 2010, pág. 83 ("*The ribbons of her white cap were also black*").

las del siglo XIII suelen cubrir la cabeza dejando a la vista el cabello, tanto en la zona de la frente como de la nuca¹⁷⁵⁴. Mientras que en la centuria siguiente son características las cofias que cubren por completo la cabeza¹⁷⁵⁵.

El material empleado para la confección de estas prendas, era de distintas calidades, siendo habituales las realizadas con tejidos delicados, como se desprende de ciertos documentos. Entre ellos se encuentra el *escarín*, tejido de lino de gran finura, mencionado en el *Poema de Mio Cid*, ca. 1140, donde leemos:

*"Una cofia sobre los pelos d'un escarín de pro,
con oro es obrada, fecha por razón, ..."1756*

En la *General Estoria*, obra de Alfonso X, fechada a partir de 1272, se hace referencia al empleo del cendal para confeccionar cofias. Tejido éste que, como ya estudiamos anteriormente en este trabajo, podía elaborarse con lino o seda:

"...fizo grandes cofias e sus coronas con çendales..."1757

También existe constancia documental de:

"Huna coffia de lienço blanco, obrada de seda negra"1758.

Afortunadamente se conservan dos piezas arqueológicas de gran interés, halladas en varios sarcófagos del Panteón Real del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), donde se conservan actualmente. La primera que estudiaremos es la cofia que perteneció a Don Fernando, Infante de Castilla, hijo de Alfonso VIII (fallecido en 1211), (fig. II-84). La prenda está confeccionada con un paño de tapicería de gran finura, labrada de oro y sedas; va rellena con lana y forrada de lienzo, yendo ribeteada con este mismo tejido de color azul y reforzada con tiras de cabritilla doradas. El barboquejo que lo sujeta por debajo de la barbilla es de tafetán blanco¹⁷⁵⁹. La decoración geométrica, presenta una leyenda en caracteres cursivos, de tipo almohade,

¹⁷⁵⁴ Véanse las figs. II-84, II-85, II-86 y II-87

¹⁷⁵⁵ Véanse las figs. II-88 y II-89.

¹⁷⁵⁶ *Cantar de Mio Cid* 1999, versos 3094-3095, pág. 380.

¹⁷⁵⁷ ALFONSO X, *General Estoria* 1930-1961, tomo II, pág. 52.

¹⁷⁵⁸ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo II, pág. 222. CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 340

¹⁷⁵⁹ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 25 y láminas XXXVI, CXII y CXIII; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 60-61; CATÁLOGO exposición 2005 b, pág. 177.

en oro y blanco sobre azul, que según lectura de Gómez Moreno dice: *"El Señor es el renovador del consuelo (o de la alegría)"*¹⁷⁶⁰.



Fig. II-84. Pieza arqueológica perteneciente a don Fernando, infante de Castilla.
Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos).

La segunda cofia, similar a la anterior, se encontró en el ataúd de Enrique I, rey niño de Castilla, fallecido en 1217, (fig. II-85). Está confeccionada con tela de seda decorada con calderos heráldicos pardos, perteneciente a la familia de Alvar Núñez de Lara, noble castellano y tutor del joven rey¹⁷⁶¹. Los bordes van rematados con un calado a punto de aguja e intradós de oro y pardo formando lazo. El forro es de lienzo, como el barboquejo¹⁷⁶².

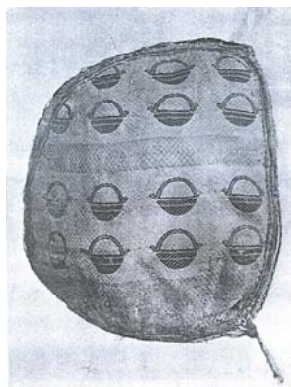


Fig. II-85. Cofia encontrada en el ataúd de Enrique I.
Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

En la iconografía europea de los siglos XIII y XIV la cofia empleada por el hombre, al contrario que en el caso femenino, está ampliamente representada. Uno de

¹⁷⁶⁰ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 82; PARTEARROYO 2007, pág. 398.

¹⁷⁶¹ PARTEARROYO 2007, pág. 400.

¹⁷⁶² GÓMEZ MORENO 1946, pág. 26, láminas XXXVI b y LXXI b.

los numerosos ejemplos aparece en la Cantiga CCLXXX del Códice escurialense de los Músicos (Ms. B.J.2), ca. 1272-1283, (fig. II-86); así como en la CXXI-3 del Códice Rico, ca. 1275, conservado en el mismo lugar (Ms. T.I.1), (fig. II-87).



Fig. II-86. Cofias masculinas. *Cantigas de Santa María*. Códice de los Músicos Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.J.2. Cantiga CCLXXX.



Fig. II-87. Caballero con cofia. *Cantigas de Santa María*. Códice Rico. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T.I.1. Cantiga XXI-3.

En el caso de la mujer no es frecuente verla representada en la iconografía tocada sólo con cofia de tela, ya que éstas quedaban generalmente ocultas por las tocas o velos con que solían cubrirse y que podían prenderse sobre ellas. Al ir generalmente ocultas por otras prendas, las cofias femeninas solían ser muy sencillas, como la que aparece representada en la urna sepulcral, de mediados del siglo XIV, procedente del desaparecido convento de Santo Domingo (Valencia), posiblemente de la Sala Capitular y que actualmente se encuentra en Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional, (nº de

inventario: 50.096). En dicha losa sepulcral aparece representada la yacente tocada con una cofia de las señaladas características, (fig. II-88).



Fig. II-88. Cofia femenina. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

En determinadas ocasiones la cofia se adornaba con garlandas, como luce la efigie yacente de la esposa de Argensola, del último cuarto del siglo XIV, representada en su sepulcro, en el Monasterio de Pedralbes, (fig. II-89).



Fig. II-89. Cofia femenina adornada con guirnalda. Monasterio de Pedralbes.

Tal vez Puiggarí haga referencia a este tipo de tocado cuando se refiere a la "*alfarda*", que define como una "*especie de saquitos de brocado, ... que se ceñían con*

cerco de oro y pedrería, y abarcaba toda la cabeza, dando à la misma un aspecto gracioso, sin necesidad de velos ni otras balumbas”¹⁷⁶³.

En otras ocasiones se prendían sobre la cofia bandas de tejido, dando lugar a la "toca turbante", prenda estudiada anteriormente en este trabajo.

Dentro del grupo de las cofias confeccionadas con tela tupida puede incluirse el **tranzado**, ya que su finalidad era igualmente la de cubrir la cabeza. La diferencia del tranzado radicaba en que se prolongaba en una funda alargada en la que se enrollaban o entrecruzaban cintas. Dentro de la misma se metía la trenza de cabello que caía sobre la espalda. Puiggari denomina a este tipo de tocado "ligadura" o "tocado a la castellana", describiéndolo como “*trenzas desprendidas à la espalda, que se enfundaban en ocasiones, lazada la funda con cintas vistosas ó cordones de oro y seda*”¹⁷⁶⁴. El mismo autor señala que estuvo de moda en tiempos de los Reyes Católicos, siendo muy popular en Cataluña, como se desprende de las reiteradas prohibiciones a que dio lugar desde el año 1362 en adelante. Las ilustraciones más antiguas de este tocado en nuestro país se encuentran en pinturas del último tercio del siglo XIV, aunque su mayor popularidad se dio en la segunda mitad del siglo XV, época que queda ya fuera del objeto de estudio de este trabajo. Uno de los primeros ejemplos conocidos aparece reflejado en las denominadas *Tablas de San Millán*, ca. 1370-1390, que eran las puertas que cerraban un retablo o un tríptico no conservado, situado en el altar de la iglesia de Suso. Actualmente se conservan en Logroño, Museo de la Rioja. En una de las mencionadas tablas se representa la Matanza de los Inocentes, donde aparece una de las madres tocándose con tranzado, (fig. II-90). Similar al tranzado anterior es el que luce Santa Isabel, en el *Retablo de Santa María Magdalena, San Bartolomé y Santa Isabel*, obra atribuida a Guerau Gener, ca. 1401, conservado en la Catedral de Barcelona, (fig. II-91).

¹⁷⁶³ PUIGGARÍ 1890, pág. 113.

¹⁷⁶⁴ Ibidem., pág. 305



Fig. II-90. Dama tocándose con tranzado.
Tablas de San Millán. Logroño, Museo de la Rioja.



Fig. II-91. Santa Isabel tocándose con tranzado.
Retablo de Santa María Magdalena, San Bartolomé,
y Santa Isabel, atribuido a Guerau Gener.
Catedral de Barcelona.

En Francia aparece este tipo de tocado representado en la iconografía de mediados del siglo XIII, como vemos en la *Biblia del Arsenal*, ca. 1250-1254, conservada en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. Ars. 2511), en cuyo fol. 252 se representa a Holofernes y Judit, que se cubre con una prenda de este tipo, (fig. II-92), siendo por tanto bastante anterior a los ejemplos españoles.



Fig. II-92. Judit tocándose con tranzado. *Biblia del Arsenal*.
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ars. 2511, fol. 252

1.5.1.2. Cofias de red (Inglaterra: "network cap", "caul", "hairnet"; Francia: "filet").

Otro tipo de cofias eran aquellas realizadas con red o malla de distintos materiales. Surgidas hacia mediados del siglo XIII, su uso perduró hasta mediados del siglo XV. Dentro de este tipo de tocado puede hacerse una distinción entre las denominadas *albanegas*, y las *crepinas*; cuya diferencia fundamental radica en los materiales empleados en su confección, como estudiaremos a continuación. En el siglo XV, en el *Tratado sobre la demasia en el vestir, calzar y comer*, el arzobispo de Talavera hace una clara distinción entre ambas prendas que es interesante señalar; así dice:

*"... ya descubren toda la cabeça por que parezcan más los cabellos; ya las cubren con crespinas de oro o con aluanegas de seda muy sotilmente texidas y obradas..."*¹⁷⁶⁵.

1.5.1.2.1. Albanegas (Inglaterra: "caul" ; Francia: "sac d'étoffe")

Las albanegas eran una especie de cofia o red para recoger el pelo o para cubrir la cabeza.

Afortunadamente contamos con varias piezas arqueológicas que nos permiten el estudio de esta prenda con todo detalle. En primer lugar pasamos a estudiar la albanega que se conserva en el Monasterio de Santa María de Gradefes (León) (Fig. II-93), que fue extraída en 1959, del sepulcro de una dama, que se había creído el de la fundadora del mencionado monasterio, doña Teresa Petri¹⁷⁶⁶ (fallecida en 1187), por lo que las prendas procedentes del sarcófago¹⁷⁶⁷ se dataron en el siglo XII. Posteriormente, se situó su cronología a finales del siglo XIII¹⁷⁶⁸. No obstante, dadas las características formales de la indumentaria con que el artista ha reflejado a la yacente en la cubierta del sarcófago, así como el peinado que luce, podríamos situar su cronología hacia finales del siglo XIV o principios del siglo XV¹⁷⁶⁹.

¹⁷⁶⁵ CASTRO, Teresa 2001, págs. 11-92; pág. 48.

¹⁷⁶⁶ CASADO y CEA 1996, pág. 34.

¹⁷⁶⁷ Además de esta albanega, ribeteada con galón, se hallaron unos chapines de cuero labrado con motivos florales, en perfecto estado de conservación, que se estudiarán en el Capítulo III de este trabajo, dedicado al estudio del calzado.

¹⁷⁶⁸ CASADO y CEA 1996, pág. 34.

¹⁷⁶⁹ Véase la Introducción de este trabajo, apartado 4.1.2.2.2. Escultura funeraria, subapartado 4.1.2.2.2.2. Talleres leoneses.



Fig. II-93. Albanega de una dama. Gradefes (León), Monasterio de Santa María.

Según se desprende del reciente estudio y restauración de la prenda¹⁷⁷⁰, está realizada a base de un tejido de red de bolillos, en seda natural teñida con colorante rojo Kermes¹⁷⁷¹ (Fig. II-94). La técnica de bolillos es muy antigua, habiéndose encontrado bolitas y plomos para su realización en tumbas egipcias¹⁷⁷².



Fig. II- 94. Albanega de Teresa Petri. Detalle del ligamento de la red .

Está provista de dos cintas, sujetas a ambos extremos de la redecilla, probablemente para ajustar la red a la cabeza de la dama. La red va bordeada por un galón tejido con hilos metálicos entorchados de plata sobredorada con un alma de fibra textil de seda (Fig. II-95).

¹⁷⁷⁰ Su restauración ha sido llevada a cabo por la Junta de Castilla y León, Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural, entre el 29 de enero de 2001 y junio del mismo año. El equipo ha estado formado por Adela Martínez Malo, encargada de la restauración textil, Mercedes Barrera, Alberto Plaza y Jesús Angulo. La documentación detallada del proceso se halla archivada en el Monasterio de Santa María de Gradefes (León), 153, Caja 28, 2.1.1.

¹⁷⁷¹ Rojo procedente de la grana o *Kermes Vermilio*, llamado en árabe *Quirmiz* o carmesí, que es un parásito llamado *Coccus ilicis* (insecto hembra) de las encinas, y tiene forma de pequeño grano (del latín *granum* viene la palabra grana); fue muy popular el de la zona de Sevilla (PARTEARROYO 2007, pág. 374).

¹⁷⁷² GONZÁLEZ MENA, María Ángeles: "Bordados, pasamanerías y encajes", en BONET CORREA, Antonio (coordinador): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, ediciones Cátedra, 1994 (tercera edición), pág. 411.



Fig. II- 95. Detalle del galón de la albanega de Teresa Petri, antes y después de su restauración.

A continuación estudiaremos cuatro piezas arqueológicas, realizadas en seda, halladas en yacimientos londinenses: una cofia de red datada a finales del siglo XIII, dos en el segundo cuarto del siglo XIV, y un pequeño fragmento de finales del siglo XIV¹⁷⁷³. Su análisis nos permitirá comprender cómo eran elaboradas estas prendas. El método consistía en realizar una serie de nudos o lazos, formando distintas filas que se iban superponiendo. Para ello se utilizaban hebras, generalmente de seda que, a diferencia de la red realizada con bolillos, es continua y evoluciona sobre sí misma¹⁷⁷⁴, entrelazándose por medio de finas agujas de mayor o menor longitud. Dichas agujas, que iban provistas de una pequeña abertura a cada extremo para enrollar el hilo con mayor facilidad, solían medir entre 101 mm y 147 mm., y eran generalmente de una aleación de cobre, según se desprende de las piezas procedentes de excavaciones llevadas a cabo en la zona de Londres, datadas a finales del siglo XIV¹⁷⁷⁵, actualmente conservadas en el Museum of London (Fig. II-96)¹⁷⁷⁶.



Fig. II-96. Agujas empleadas en la confección de cofias de red, finales s. XIV.
London, Museum of London. (Dibujo según Christine Unwin).

¹⁷⁷³ CROWFOOT; PRITCHARD; STANILAND 1996, págs. 145-149, figs. 119, 120, 121 y 122.

¹⁷⁷⁴ GONZÁLEZ MENA 1994, págs. 418-419.

¹⁷⁷⁵ CROWFOOT; PRITCHARD; STANILAND 1996, pág. 147, y fig. 118.

¹⁷⁷⁶ Dibujo según Christina Unwin (Ibidem).

Una de las piezas arqueológicas mencionadas anteriormente, de finales del siglo XIII, muestra que las quince primeras filas de la malla están tejidas con hilos más finos. A partir de este punto, el número de nudos aumenta, con el fin de ampliar la circunferencia de la prenda¹⁷⁷⁷, (Fig. II-97). Esta práctica debió de ser habitual, ya que se observa la misma pauta en otra pieza arqueológica hallada en excavaciones del siglo XIV en Amsterdam¹⁷⁷⁸.

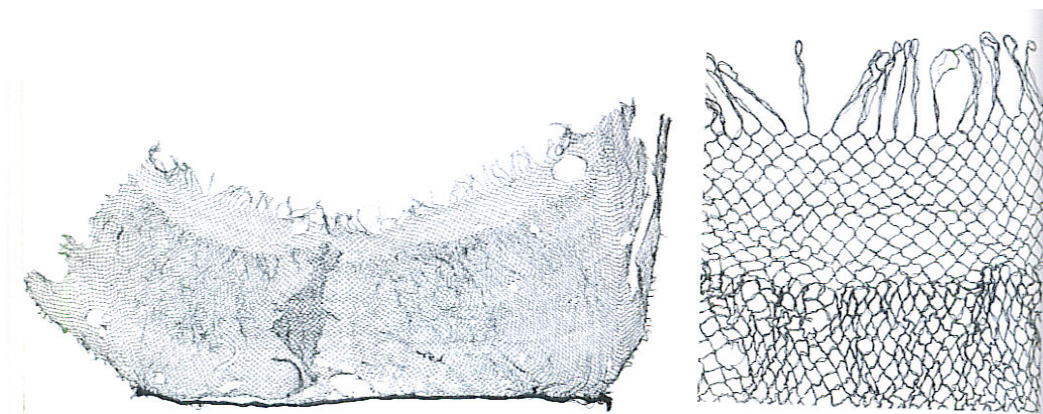


Fig. II-97. Restos de una cofia de red de finales del siglo XIII y detalle de la misma. London, Museum of London.

Otra de las piezas arqueológicas señaladas, del segundo cuarto del siglo XIV, y conservada en el Museum of London, (Fig. II-98), aporta asimismo datos relevantes para el tema que nos ocupa. Así, puede apreciarse que está tejida en forma circular, y que la zona de la coronilla se elabora posteriormente pasando un cordón de cuatro hilos a través de cada uno de los lazos de uno de los extremos. El lado opuesto, de lazos menores, se remata cosiendo dichos lazos a un estrecho galón de seda¹⁷⁷⁹.

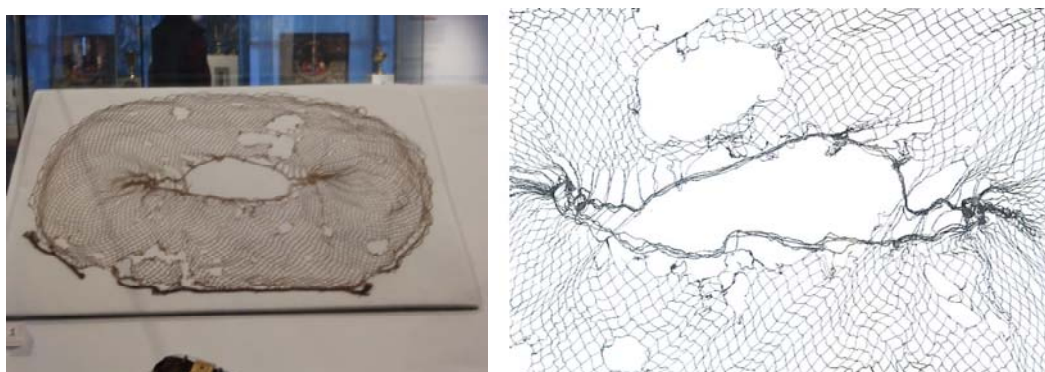


Fig. II-98. Albanega del segundo cuarto del siglo XIV, y detalle de la misma. Museum of London.

¹⁷⁷⁷ CROWFOOT; PRITCHARD; STANILAND 1996, pág. 147 y 149, fig. 119.

¹⁷⁷⁸ VONS-COMIS 1982, pág. 154.

¹⁷⁷⁹ CROWFOOT; PRITCHARD; STANILAND 1996, págs. 148-149, fig. 121.

Estas prendas estaban generalmente confeccionadas con seda, según hemos visto en los ejemplos anteriores, o cendal, yendo rematados sus bordes con cintas o galones. Así, en el inventario zaragozano de los bienes muebles dejados por Gómez de Baylo en 1362 aparece, entre otras cosas, "*Una albaneca de cendal con fros amplo en la orla*"¹⁷⁸⁰. En el Ordenamiento de los Menestrales, de 1351 se hace referencia a esta prenda, cuyo valor se asemeja a la cofia, al ordenarse que a las "*costureras de lienzo, denles por tajar, é coser, en esta manera... é por las cofias, é alvanegas, por cada una tres dineros.*"¹⁷⁸¹.

A lo largo del siglo XIII y principios de la siguiente centuria este tipo de prenda solía ir acompañada de un prendedero o pequeño bonete que se colocaba sobre la cofia de red, complementándose con barbeta o barboquejo, como hemos visto anteriormente. Las representaciones artísticas en las que aparece esta prenda son muy numerosas, tanto en los reinos hispanos, como en el resto del occidente cristiano; así, en las *Cantigas* la vemos reflejada entre otras, en la número XXI-6, (Fig. II-99) y XXIV-3 (fig. II-100), del Códice Rico escurialense (T-I-1), ca. 1275. Fuera de las fronteras españolas, aparece un tocado de características similares en la *Biblia* de la segunda mitad del siglo XIII, conservada en Toulouse, Bibliothèque Municipale (Ms. 05), fol. 176, donde lo luce la esposa de Job, (Fig. II-101)¹⁷⁸².



Fig. II-99. Albanegas con prendedero y barbeta o barboquejo. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga XXI-6.

¹⁷⁸⁰ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo III, pág. 225.

¹⁷⁸¹ *Colección de Cortes* 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 14.

¹⁷⁸² Véanse también las figs. II-23, II-32, II-33, II-35 b, II-36, II-109.



Fig. II-100. Albanegas con prendedero y barbeta o barboquejo. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga XXIV-3.



Fig. II-101. Albanega con prendedero o bonete, y barbeta o barboquejo. *Biblia*, Toulouse, Bibliothèque Municipale, Ms. 05, fol. 176.

En el siglo XIV fue habitual la utilización de la albanega con un pequeño velo o toca sujeto a veces con un pequeño prendedero o con alfileres, de forma que la cofia de red quedaba a la vista. Tenemos un ejemplo en la pintura mural que decora la capilla de San Pedro Mártir, en la iglesia de Santo Domingo de Puigcercá, en la que se representa la *Vida de San Pedro*, ca. 1330-1340, donde, a pesar de lo dañada que se encuentra la obra, podemos distinguir a una hereje que escucha las predicaciones del santo, luciendo este tipo de tocado (fig. II-101 b).



Fig. II-101 b. Albanega cubierta con toca. Iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá. Pinturas murales que decoran la capilla de San Pedro Mártir.

Otro ejemplo es la copia del *Breviario de Amor*, obra de Matfré Ermengaud, conservado en Madrid, Biblioteca Nacional (Ms. Res. 203), cuyas miniaturas se fechan a finales del siglo XIV. En el fol. 131 de dicho manuscrito se representa el Milagro de las Bodas de Caná, (fig. II-102), donde lo luce la dama que aparece representada en el extremo izquierdo de la mesa.



Fig. II-102. Albanega cubierta con toca prendida a los lados. *Breviario de Amor*. Madrid, Biblioteca Nacional. Colección Ermengaud Matfredo, signatura Res. 203, fol. 131.

1.5.1.2.2. Crespinas. (Inglaterra: "crispine", "crespinette"; Francia: "filet", "résille").

La *crespina*, de origen bizantino¹⁷⁸³, hizo su aparición hacia mediados del siglo XIV, perdurando su uso a lo largo de la centuria siguiente, momento en que gozó de

¹⁷⁸³ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 87

gran popularidad, según se desprende de las fuentes documentales e iconográficas de la época. La crespina era una especie de cofia, formada por una sección central que iba desde la frente hasta la nuca (A), y dos lóbulos que formaban los laterales (B), (fig. II-103)¹⁷⁸⁴. Los lóbulos laterales eran de mayor amplitud en la zona frontal, yendo ligeramente fruncidos para acoger las masas de cabello laterales, a la moda del momento. Dicha cofia base solía confeccionarse con tejidos finos, normalmente seda, sobre la que se sujetaba una estructura de retícula de alambre, realizada generalmente con materiales preciosos como oro, plata o piedras preciosas¹⁷⁸⁵. Todo el conjunto iba bordeado con un galón rico, decorado de forma especial en la zona frontal.

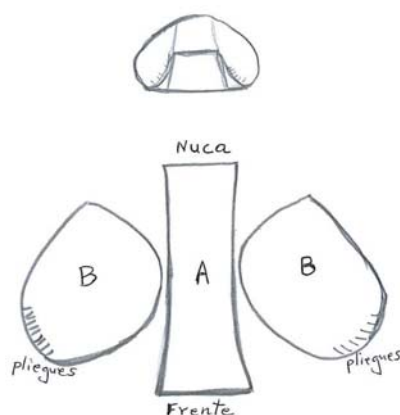


Fig. II-103. Patrón de crespina según Sara Thursfield.

Son muy abundantes las referencias documentales en las que se da constancia de la riqueza de este tipo de prenda. Así, entre las ropas y joyas de Martina Pérez del Postigo, inventariadas en 1402 aparecen:

*"Huna crespina de seda negra e de fillo de oro"*¹⁷⁸⁶

*"Huna crespina de ffillo d'oro, nueua."*¹⁷⁸⁷

*"Huna crespina de oro"*¹⁷⁸⁸

La utilización de la crespina fue muy habitual en todo el occidente cristiano, especialmente durante el siglo XV, como se desprende de las fuentes iconográficas. Uno de los primeros ejemplos, en el *Retablo de los Santos Juanes*, obra de ca. 1365,

¹⁷⁸⁴ THURSFIELD 2011, pág. 208.

¹⁷⁸⁵ NORRIS 1999, págs. 187.

¹⁷⁸⁶ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo II, pág. 220.

¹⁷⁸⁷ Ibidem, pág. 222.

¹⁷⁸⁸ Ibidem, pág. 224.

procedente de Santa Coloma de Queralt, actualmente en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde la donante luce este tipo de prenda (Fig. II-104).



Fig. II-104. Dama tocándose con crespina. *Retablo de los Santos Juanes*.
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Ejemplo similar al anterior, en el *Retablo de San Esteban*, obra del Maestro de Sijena, del siglo XV, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, con nº de inventario 15916, (Fig. II-105).

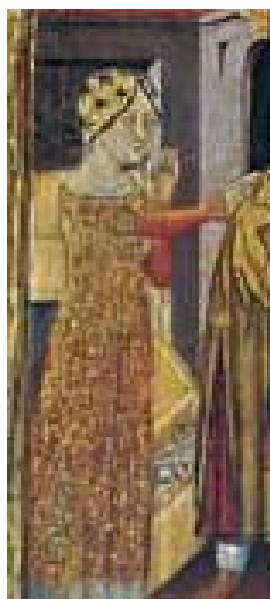


Fig. II-105. Dama tocándose con crespina. Maestro de Sijena: *Retablo de San Esteban*
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº de inventario: 15916).

Los ejemplos iconográficos fuera de España, son igualmente frecuentes a finales del siglo XIV, y especialmente abundantes en la siguiente centuria, que ya queda fuera del objeto de este trabajo. Uno de ellos en el *Pearl Manuscript*, realizado en Inglaterra a finales del siglo XIV, conservado en Londres, British Library, (Cotton MS Nero A x),

fol. 129, donde la esposa de Sir Bertilak, que trata de seducir a Gawain¹⁷⁸⁹, luce esta rica prenda, (fig. II-105 b).



Fig. II-105 b. Lady Bertilak tocándose con crespina. *The Pearl Manuscript*. London, British Library, Cotton MS Nero A x, fol. 129

Otro ejemplo, aparece en una plancha de cobre inglesa, obra de Lora de Saint Quintin, fechada ca. 1397, en Yorkshire (Inglaterra), Brandsburton Church, donde la dama representada se toca con este tipo de prenda, (Fig. II-106). En este caso puede observarse además un pequeño velo que cae sobre la nuca.



Fig. II-106. Dama inglesa con crespina. Inglaterra, Lora de Saint Quintín, Brandsburton Church, Yorkshire.

1.6. **Bonetes.** (Inglaterra: "coif", "pill-box"; Francia: "chaperon")

El *bonete* era una especie de gorro que cubría la parte superior de la cabeza, utilizado por las mujeres europeas de todas las clases sociales. Estaba compuesto por un

¹⁷⁸⁹ PORTER, Pamela: *Courtly love in Medieval Manuscripts*. London, The British Library, 2003, pág. 51.

armazón rígido de forma circular, de mayor o menor anchura, realizado en lino grueso almidonado¹⁷⁹⁰; posteriormente se forraba con distintos tipos de tejidos, yendo generalmente sujeto por debajo de la barbilla mediante una barbeta.

Puede decirse que el bonete surge como desarrollo del prendedero de cuerpo rígido, ya estudiado anteriormente en este trabajo, el cual dejaba la parte central abierta. El bonete por el contrario era completamente cerrado, lo que puede llevar a confusión cuando aparece representado en la iconografía. De ahí la diferenciación que establecen Menéndez Pidal¹⁷⁹¹ y A. López Dapena¹⁷⁹² entre el tipo de bonete que podía dejar el pelo descubierto en su parte central, que en mi opinión es un prendedero de cuerpo rígido, de aquel otro que era totalmente cerrado, es decir, el bonete propiamente dicho.

Se conserva una pieza arqueológica, hallada en excavaciones realizadas en Leens (The Netherlands), conservada en el Groninger Museum, The Netherlands (objectno.b1930/12.34/1), (Fig. II-107). El bonete está realizado en lana, y presenta grandes semejanzas con otras piezas de los siglos XII al XV halladas en excavaciones en Greenland¹⁷⁹³. Está compuesto por varias partes, unidas entre sí mediante costuras decorativas. El borde de la parte superior se remata con una fila de puntadas seguidas, a modo de cadeneta¹⁷⁹⁴ (Fig. II-108).



Fig. II-107. Bonete hallado en excavaciones en Leens, Netherlands. Groninger Museum, The Netherlands (objectno.b1930/12.34/1).

¹⁷⁹⁰ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 78; ANDERSON 1942, pág. 60.

¹⁷⁹¹ MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 91.

¹⁷⁹² LÓPEZ DAPENA 1993, pág. 129.

¹⁷⁹³ OSTERGARD 2004, págs. 219-220.

¹⁷⁹⁴ BRANDENBURGH 2010, págs. 68 y 74, figs. 17, 18 y 27 a.



Fig. II-108. Bonete hallado en excavaciones en Leens, Netherlands.
Groninger Museum, The Netherlands (objectno.b1930/12.34/1).

Remate de la parte superior y dibujo del punto de cadeneta empleado en el mismo, según Chrystel R.Brandenburgh.

Las mujeres solían colocar el bonete sobre las albanegas, como vemos reflejado en la Cantiga CV-8 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275 (Fig. II-109)¹⁷⁹⁵.



Fig. II-109. Mujer castellana tocada con bonete sujeto con barbeta, sobre albanega. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca. Ms. T-I. 1. Cantiga CV-8.

Otro ejemplo de bonete, en este caso de origen francés, es el que aparece representado en el fol. 351 de la *Biblia* fechada ca.1250-1250, procedente de la Abadía de Saint Evroult d'Ouche, y conservada en la Bibliothèque Municipale d'Alençon (Ms. 054), (fig. II-110).



Fig. II-110. Mujer francesa con bonete sujeto con barbeta.
Biblia, Bibliothèque Municipale d'Alençon, Ms. 54, fol. 351.

¹⁷⁹⁵ Véanse también las figs. II-35 b y II-36.

Era característico de las damas nobles utilizar el bonete en combinación con una toca, bien por encima o por debajo del mismo¹⁷⁹⁶. Las representaciones de este tipo de tocado, en las fuentes iconográficas, son muy numerosas; una de ellas, en la Cantiga LXIV-4 del Códice Rico conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1), ca. 1275, (Fig. II-111). Otro ejemplo lo tenemos en la escultura procedente de una tumba del siglo XIII, actualmente conservada en Baltimore (Estados Unidos), Walters Art Gallery, (fig. II-112).



Fig. II-111. Bonetes sobre tocas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LXIV-4.



Fig. II-112. Bonete cubierto con toca. Walters Art Gallery, Baltimore (Estados Unidos).

¹⁷⁹⁶ BERNIS 1955, pág. 27; NORRIS 1999, pág. 179.

1.6.1. Tipología y evolución del bonete.

El bonete, ya utilizado hacia finales del siglo XI, fue el tocado más común durante el siglo XIII, no sólo en Castilla sino en otros países del occidente cristiano, perdurando su uso hasta el siglo XV. Su altura iría aumentando con el paso de los años, dando lugar a un tipo de tocado de grandes proporciones, muy popular en Castilla, que será analizado seguidamente en este trabajo. En la segunda mitad del siglo XIII el cuerpo del bonete podía ser ligeramente más ancho en su parte superior, tipología típicamente española, que aparece representada, por ejemplo, en las pinturas murales que decoran la iglesia de San Vicente de Almazán (Soria), fechadas ca. 1270-1280, (fig. II-113). Otro ejemplo lo tenemos, en la Cantiga CLXXXIV-6 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. II-114)¹⁷⁹⁷.



Fig. II-113. Bonete más ancho en la parte superior. Almazán (Soria). Iglesia de San Vicente.



Fig. II-114. Mujeres castellanas tocadas con bonete ensanchado en su parte superior.
Cantigas de Santa María. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca. Ms. T-I. 1. Cantiga CLXXXIV-6.

¹⁷⁹⁷ Véase también la fig. II-40.

Otra tipología de bonete de la misma época, muy popular en todo el occidente cristiano, consistía en adornar el borde superior con ondas o plisados, de forma similar a como se hacía con el prendedero. Los ejemplos iconográficos en los que aparece representado este tipo de tocado son muy numerosos, uno de ellos lo tenemos en la Cantiga IV-3, del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. II-115), así como en el fol. 82 v. del *Codex Manesse*, fechado ca. 1300-1320, conservado en Heidelberg, Universitätsbibliothek, (Codex Pal. Germ. 848), (fig. II-116)¹⁷⁹⁸.



Fig. II-115. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga IV-3.



Fig. II-116. *Codex Manesse*. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Pal. Germ. 848, fol. 82 v.

Bonetes con su borde superior rematado en ondas.

Entre los siglos XI y XIV la utilización de un tipo de bonete, cuyo cuerpo iba revestido de tejido rizado, fue una constante en los reinos hispanos. Uno de los primeros ejemplos aparece representado en una ménsula de la Catedral de Burgos (siglo XIII), donde puede apreciarse asimismo la barbetea con la que se sujeta, de gran amplitud y cuerpo también plisado, (fig. II-117).



Fig. II-117. Bonete y barbetea plisados. Catedral de Burgos.

¹⁷⁹⁸ Véanse también las figs. II-35 b, II-113.

Al estudiar este tipo de tocado de cuerpo rizado es interesante distinguir entre los plisados que aparecen representados en la iconografía en sentido horizontal, de aquellos reflejados de forma vertical. En el primer caso, y basándonos en los ejemplos iconográficos, uno de ellos en la catedral de Burgos, que veíamos más arriba (fig. II-117), así como el can de la techumbre de la Catedral de Teruel, de finales del siglo XIII, (fig. II-118); o el can procedente del mismo lugar conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, (Fig. II-119); podría deducirse que este tipo de adorno se conseguía superponiendo horizontalmente diferentes bandas de tejido, previamente rizado, sobre el armazón rígido del bonete, de forma parecida a como se formaba el "tocado turbante".



Bonetes con tejido plisado en sentido horizontal.

Fig. II-118. Techumbre Catedral de Teruel.

Fig. II-119. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

En cuanto al rizado en sentido vertical, podría conseguirse del mismo modo que veíamos anteriormente, aunque parece más lógico, que se lograra haciendo pequeños pliegues en una única banda ancha que cubriría por completo el cuerpo del bonete, como podríamos deducir si nos fijamos en ciertos ejemplos iconográficos; uno de ellos en la Catedral de Tudela, en la Portada del Juicio Final, de principios del siglo XIII; en la que lo luce una dama que forma parte del grupo de los elegidos, (fig. II-120). Lo vemos también en la miniatura que aparece en el fol. 441 r., del manuscrito realizado en Soria, ca.1300, conservado en Lisboa, Biblioteca Nacional (Ms. Il. 72), (fig. II-121).



Bonetes con cuerpo plisado en sentido vertical.
Fig. II-120. Catedral de Tudela.
Portada del Juicio Final.



Fig. II-121. Lisboa, Biblioteca Nacional, Ms. Il. 72, fol. 441r

Según señala Viollet-le-Duc¹⁷⁹⁹, a mediados del siglo XIII el contorno del bonete se ensanchó hacia los lados para poder acoger los voluminosos peinados de moda en el momento. Un ejemplo de este tipo de prenda aparece reflejado en una imagen de arenisca situada en un contrafuerte del Coro de los Ángeles en la Catedral de Lincoln, ca. 1260, escultura que, sin base alguna, se ha querido identificar con la reina Margarita de Francia¹⁸⁰⁰, (fig. II-122). En los reinos hispanos no parece que tuviera mucho éxito esta moda, dada la ausencia de referencias documentales o fuentes iconográficas en las que aparezca reflejado.



Fig. II-122. Bonete de contorno ovalado. Catedral de Lincoln (Reino Unido).

¹⁷⁹⁹ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 78; NORRIS 1999, pág. 180.

¹⁸⁰⁰ ROLF 1999, pág. 368; PIJOÁN 1993, pág. 400 y figs. 682 y 663.

1.7. Tocado alto.

Si bien el tipo de bonete que acabamos de estudiar tenía una altura relativamente pequeña, existió otro tocado, muy popular en Castilla, con un cuerpo mucho más desarrollado que el anterior. Y, aunque bien podría estudiarse dentro del apartado dedicado a los bonetes, por su importancia merece ser analizado separadamente, como haremos a continuación.

Vicente Poleró define este tipo de tocado con gran claridad, al señalar que era un *“bonete alto, de forma cónica, con adornos de cintas rizadas sujetos al cuello con cogoterías o carrilleras”*¹⁸⁰¹. Esta definición coincide con la descripción que hace el Padre Flórez del tocado de Doña Beatriz de Suabia (figs. II-115 y II-116), al señalar:

*“...Lo particular es el adorno de la cabeza, à modo de fontache con pliegues muy delicados, en hechura de cesta, cuya asa cae debajo de la barba.”*¹⁸⁰².

Este tocado gozó de enorme popularidad en Castilla durante la segunda mitad del siglo XIII, sin embargo, a partir de la siguiente centuria sus representaciones en pintura o escultura son inexistentes. Tampoco contamos con piezas arqueológicas, por lo que parece probable que dejara de ser del gusto de las damas, que lo habrían sustituido por otros tocados más novedosos. Tanto Bernis como Menéndez Pidal¹⁸⁰³ afirman que este tipo de tocado alto es una creación absolutamente castellana. No obstante, los ejemplos hallados en Castilla son siempre de la segunda mitad del siglo XIII, mientras que en Francia aparecen reflejados con anterioridad; así, lo vemos en el relieve que decora la portada occidental de la Catedral de Notre Dame de París, donde se representa el Juicio Final, ca. 1220-1230, y en el que una de las condenadas se toca con dicha prenda, (fig. II-123).

¹⁸⁰¹ POLERÓ 1902, pág. 15.

¹⁸⁰² FLÓREZ DE SETIEN 2002, tomo I, pág. 450.

¹⁸⁰³ BERNÍS 1955, pág. 27; MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 91.



Fig. II-123. Tocado alto francés. *Juicio Final*. París, Catedral de Notre Dame, portada occidental.

Flórez de Setien hace referencia a la procedencia extranjera de este tocado al describir el que lucía la reina Beatriz de Suabia (1205 - Toro, 1235), del que señala: *"Esto lo traería de su patria : pues aun hoy lo vemos en algunas Alemanas"*¹⁸⁰⁴. Hay que señalar sin embargo, que si bien es cierto que este tipo de tocado alto se refleja en la iconografía europea, en Castilla cobró un desarrollo sin parangón en ningún otro lugar del occidente cristiano, tanto en riqueza como en belleza y variedad, como veremos seguidamente.

1.7.1. Confección y tipología del tocado alto castellano.

Gómez Moreno hace una descripción valiosísima de este tipo de tocado tras el estudio de los restos extraídos de varias sepulturas, ubicadas en el Panteón Real de las Huelgas, Burgos. Entre ellos se encuentran el de la reina Leonor Plantagenet, esposa de Alfonso VIII de Castilla (fallecida en 1214), así como el perteneciente a la supuesta María de Almenar, ca. 1200. El mencionado autor señala que el armazón de dicho tocado:

"era de pergamino forrado de lienzo, sobre el que se cosía la primera banda, doblada casi por su mitad a lo largo, dejando a la vista sus dos bordes, y de allí hacia arriba seguía dando vueltas hasta completar la altura...".

En dichos ataúdes se han hallado grandes cantidades de tiras de tejidos que componían dicho tocado, así como algunos alfileres de hierro con cabeza de plomo

¹⁸⁰⁴ FLÓREZ DE SETIEN 2002, pág. 450.

fundido, que posiblemente servirían para sujetar las bandas al cuerpo del tocado. Según el mismo autor, las bandas tenían un:

*“ ancho, de unos 11 a 15 cm., siendo su tejido ralo y duro, de muselina blanca o rubia, y una zona a los bordes tejida en tafetán con trama de seda blanca; van plegadas de través, sobre todo los bordes, y dobladas a lo largo, según va dicho. Su longitud sólo en una parte puede apreciarse, y alcanza a 6,60 m. ... Suelen adornarse, especialmente a los cabos, con listas atravesadas, ya sean de hilos gruesos en parejas, ya de breves bandas anilladas ..., ya de sedas azul, amarilla y roja, combinadas y en agrupaciones equidistantes, que servían no sólo de adornos, sino para dar rigidez al tejido. Lléganse a prodigar listas de oro, a veces muy anchas, matizadas de seda roja, y filamentos de plata dorada revueltos a un hilo. Además, sobre los bordes solían coserse ya un galoncito de oro formando ondas, ya una cinta de seda carmesí o blanca, plegada”*¹⁸⁰⁵.

El fragmento más largo (nº de inventario 653737), de seda dorada, mide aproximadamente 90 cm. de largo y 15 cm. de ancho, yendo sus bordes longitudinales plisados. Va decorado con siete grupos de bandas de colores contrastados, compuestas por tres tiras cada una, separadas entre sí 9,5 cm.¹⁸⁰⁶, (fig. II-124).



Fig. II-124. Bandas de tejido que componían el tocado alto de la reina Leonor Plantagenet y de María de Almenar. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

Se conserva otro fragmento, de similares características, hallado en una tumba sin identificar del mismo lugar, (nº de inventario 651981). La banda, de seda dorada, tiene una longitud de 140 cm. y una anchura de 11 cm., yendo adornado uno de sus lados longitudinales con un remate de color rojo¹⁸⁰⁷, (fig. II-125).

¹⁸⁰⁵ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 73.

¹⁸⁰⁶ DAHL et al. 2008, págs. 3-4, fig. nº 6; GÓMEZ MORENO 1946, págs. 27, 29, y lámina CII.

¹⁸⁰⁷ DAHL et al. 2008, págs. 7-9, fig. nº 14.



Fig. II-125. Bandas de tejido halladas en un sarcófago sin identificar.
Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

Muchos de los tocados altos castellanos iban forrados con tejidos de diferentes colores, como se describía más arriba. Uno de los fragmentos procedentes de Las Huelgas, que formaba parte de los tocados (Patrimonio Nacional, inventario nº 00653745)¹⁸⁰⁸, muestra este tipo de decoración consistente en superponer sobre la seda bandas más gruesas y toscas, de diferentes colores y diseños, que se cosían sobre la misma, (fig. II.126).



Fig. II-126. Bandas de tejido halladas en un sarcófago sin identificar.
Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

Las fuentes iconográficas nos muestran que, en ocasiones, la decoración de estos tocados se realizaba a base de unos cuadrados muy sencillos. Otras veces la decoración se complicaba mucho más, ya que tenía una zona decorada con el tejido en menudos pliegues y otra se adornaba con bordados de colores que formaban una decoración

¹⁸⁰⁸ DAHL et al. 2008, pág. 14; GÓMEZ MORENO 1946, pág. 27, 29 y láminas CII y CIII.

rectilínea a base de triángulos opuestos entre sí formando rombos. Tanto la Cantiga CXXXIII-6, (fig. II-127), como la número CXXVI-2 (fig. II-128), ambas del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, muestran una interesante representación de los diferentes tipos de decoración que podían llevar estos complejos tocados.



Fig. II-127. Tocados altos castellanos con diferente decoración. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga CXXXIII-6.



Fig. II-128. Tocados altos castellanos con diferente decoración. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga CXXVI-2.

En numerosas ocasiones estos tocados altos iban coronados incluso con agujas rematadas con joyeles, como vemos, por ejemplo, en la Cantiga LXIV-2, (fig. II-129), y LXIV-3, (fig. II-130) del señalado Códice Rico escurialense.



Fig. II-129. Tocado alto castellano rematado con joyeles. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LXIV-2.



Fig. II-130. Tocado alto castellano rematado con joyeles. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga LXIV-3.

Al analizar el tocado alto hay que distinguir entre dos tipos diferentes que se estudiarán a continuación: uno de cuerpo casi cilíndrico y de gran altura. Otro, que fue exclusivamente castellano, de mayor o menor altura, cuya característica era una especie de prominencia de forma recta o cónica que iba colocada bien sobre un costado, bien en la zona posterior.

1.7.1.1. Tocado alto de cuerpo cilíndrico.

Muy populares en la segunda mitad del siglo XIII castellano, sus representaciones en las fuentes iconográficas son muy numerosas. Dentro de este tipo de tocado, además de los que se hallan los estudiados más arriba¹⁸⁰⁹, se encuentra otro ejemplo de gran complejidad; es el tocado alto que lucía en su sarcófago, ca. 1274,

¹⁸⁰⁹ Véanse las figs. II-123, II-127, II-128, II-129, II-130

doña Inés Téllez Girón, segunda esposa del infante don Felipe, hijo de Fernando III el Santo (fig. II-131)¹⁸¹⁰.

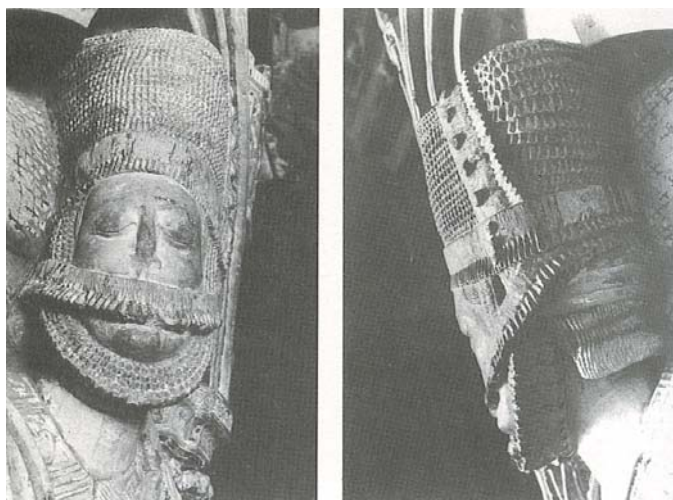


Fig. II-131. Tocado de doña Inés Téllez Girón. Detalle de la parte frontal y posterior. Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia), Capilla de Santiago.

El mencionado tocado, con una altura de veintidós centímetros, tiene una división clara entre la parte posterior y la frontal, ya que la parte trasera está formada por doce filas de bandas rizadas de igual tamaño, mientras que la parte delantera cuenta con veintidós, cuya anchura va disminuyendo según ascienden¹⁸¹¹. Una banda ancha o barboquejo también rizado, que sirve de unión entre la parte frontal y la trasera, pasa por debajo de la barbilla para subir hasta la zona más alta del tocado. Ésta, que en la zona superior es lisa, yendo rematada con un pequeño volante, y provista de unos gruesos botones, sirve a su vez de unión entre la parte frontal y la trasera, yendo posiblemente abotonada asimismo a la banda rígida que ayudaba a mantener las dos partes del tocado unidas en su base. Una tercera banda, lisa y rematada en su borde inferior por un pequeño volante, arranca de la parte de atrás y pasa por delante de la cara cubriendo la boca, era el denominado "*oral*", utilizado por las mujeres cristianas para cubrirse parcialmente el rostro, según costumbre de la mujer musulmana. Este elemento del tocado, aparece reflejado frecuentemente en las fuentes iconográficas. Tenemos un ejemplo en la Cantiga LVII-1 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. II-132)¹⁸¹².

¹⁸¹⁰ Véase la policromía de este tocado en la fig. II-133.

¹⁸¹¹ INCLÁN E INCLÁN 1918, pág. 196; ANDERSON 1942, pág. 63.

¹⁸¹² Véanse también las figs. II-131, II-133 y II-143.



Fig. II-132. Tocado alto castellano con oral cubriendo la boca. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I.

En la zona de la nuca, se apreciaba una pieza lisa sin decoración alguna, posiblemente una parte del armazón sobre el que se sujetaban las bandas de tejido. Dado el buen estado de conservación de la policromía de dicho sarcófago, puede apreciarse con gran claridad que las bandas plisadas que componen el tocado son de diferentes colores, como el rojo, verde y amarillo o dorado, lo que da mayor vistosidad al mismo (fig. II-133).



Fig. II-133. Policromía del tocado de doña Inés Téllez Girón. Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia), Capilla de Santiago.

El tocado que luce doña Beatriz de Suabia, (1205-Toro-1235), representada en el claustro alto de la Catedral de Burgos, del segundo cuarto del siglo XIII, (fig. II-134), presenta un cuerpo muy similar al estudiado anteriormente, tanto en cuanto a la altura como al delicado plisado que presenta. Sin embargo, el barboquejo, más sencillo en este caso, está formado por una sola banda rizada dando la sensación de ser más ligera al estar, tal vez, sólo fruncida la parte anterior de la banda. Si observamos este tocado de perfil en el dibujo de Guerrero Lovillo¹⁸¹³, (fig. II-135), podemos apreciar, hacia su mitad trasera, una banda del mismo tejido que surge del interior del armazón rígido, determinando una leve depresión, de forma que la parte posterior es ligeramente más baja.



Figs. II-134 y II-135. Tocado alto de doña Beatriz de Suabia. Catedral de Burgos, claustro alto.

Ejemplos similares al anteriormente descrito, se encuentran en el Sepulcro de doña María Urraca López de Haro, del último tercio siglo XIII, en el Monasterio de Cañas (La Rioja), en cuyo costado derecho se representa el entierro de la difunta, donde aparecen cuatro damas de la nobleza luciendo tocados altos, (fig. II-136). En este caso el cuerpo de dicha prenda es de considerable altura, cubriéndose por completo con bandas rizadas, más menudas en la parte frontal que en la zona trasera, como veíamos en el tocado de doña Inés Téllez Girón (figs. II-131 y II-133). Dichas bandas rizadas probablemente fueran de cendal, dada la delicadeza de la representación escultórica. La diferencia de este tocado con los anteriormente descritos radica en el barboquejo, compuesto aquí por tres bandas igualmente rizadas, unidas entre sí a modo de faja que,

¹⁸¹³ GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 191, fig. 150.

pasando por debajo de la barbilla, suben por encima de la parte alta del tocado en una sola pieza, ensanchándose y produciendo una ligera depresión en la parte posterior del mismo.



Fig. II-136. Damas nobles con tocados altos de cuerpo cilíndrico.
Sepulcro de doña María Urraca López de Haro. Monasterio de Cañas (La Rioja).

Un tipo similar de tocado, aunque de menor altura que el estudiado anteriormente, aparece en el sepulcro doña Toda Pérez de Azagra (1240-1250), segunda esposa del que fuera Adelantado Mayor de Castilla, don Diego López de Haro, en Santa María la Real de Nájera, lado sur del Claustro de los Caballeros, (fig. II-137). En esta ocasión la escena del sepelio se representa en la cubierta del sarcófago, donde aparecen varias plañideras luciendo este tipo de prenda con amplio barboquejo, de iguales características que el del Monasterio de Cañas, estudiado más arriba.



Fig. II-137. Plañideras con tocados altos de cuerpo cilíndrico.
Sepulcro de doña Toda Pérez de Azagra. Santa María la Real de Nájera, Claustro de los Caballeros.

Dentro de los tocados altos con cuerpo cilíndrico, se incluye un tipo de gran altura, que siendo más estrecho en su base se ensancha considerablemente en la parte superior. Sus representaciones son muy numerosas tanto en las *Cantigas* como en el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*; así, aparece representado, por ejemplo, en el fol. 60 de dicho manuscrito escurialense (T-I-6), de 1283, (fig. II-138).

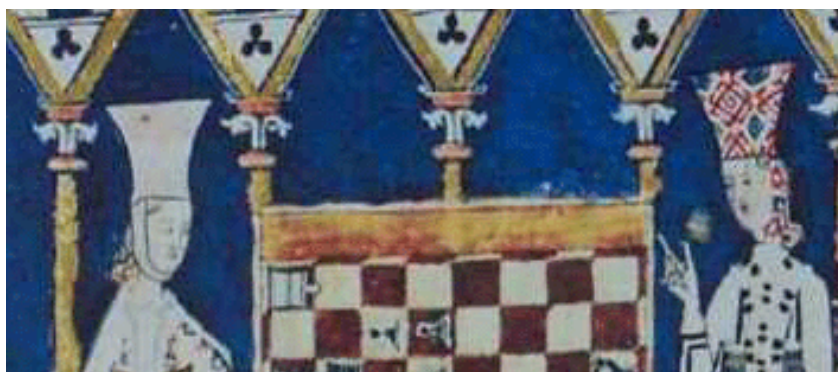


Fig. II-138. Tocado alto de mayor anchura en su parte superior. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 60.

1.7.1.2. Tocado alto con protuberancias laterales o posteriores, típicamente castellano.

Los tocados altos incluidos en este grupo, también muy populares durante la segunda mitad del siglo XIII, fueron característicos de Castilla, no habiendo constancia de que traspasaran las fronteras españolas, ya que las fuentes iconográficas procedentes de otros lugares del occidente cristiano, en las que aparezca reflejados tocados de iguales o similares características formales, son inexistentes. La peculiaridad de este tocado era una especie de protuberancia o cuerno colocada a un lado o detrás de la prenda. Su armazón, como ocurría con los tocados de cuerpo cilíndrico, se cubría con bandas o tocas estrechas que daban vueltas alrededor del mismo, yendo sujeto igualmente bajo la barbilla por medio de un barboquejo. Son muy abundantes las representaciones de este tipo de tocado alto en la iconografía; uno de los numerosos ejemplos, aparece en el fol. 32 del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), (fig. II-139). Lo vemos asimismo en la Cantiga CIV-2 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. II-140),

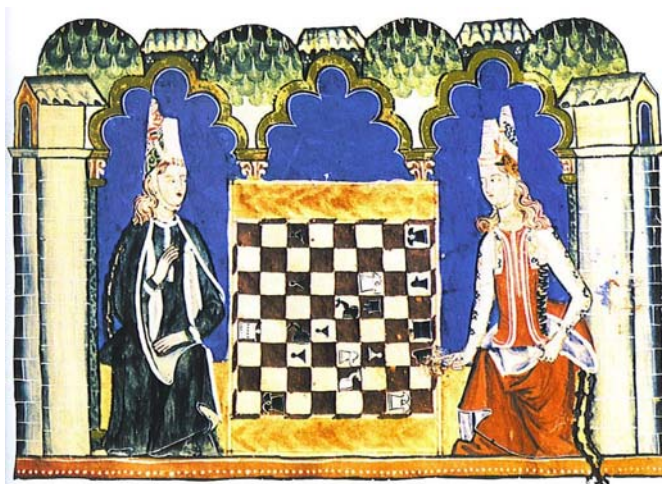


Fig. II-139. Tocado alto con protuberancias o cuernos. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 32.



Fig. II-140. Tocado alto con protuberancias o cuernos. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CIV-2.

Un tocado similar a los anteriormente descritos se encuentra representado en una pequeña caja, de finales del siglo XIII, conservada en la iglesia de San Torcuato de Zamora. Su frente interior aparece decorado con una pintura en la que se representa la Disputa de Santa Catalina con los sabios, donde aparecen dos damas que se tocan con este tipo de prenda, (fig. II-141). Otro ejemplo, de similares características, en la pintura mural con *Escenas de la Vida de San Juan*, de finales del s. XIII, en el Museo Diocesano de Huesca, (fig. II-142).



Tocados altos con protuberancias o cuernos.

Fig. II-141. *Disputa de Santa Catalina con lo sabios*. Iglesia de San Torcuato, Zamora.

Fig. II-142. *Escenas de la vida de San Juan*. Museo Diocesano de Huesca.

Este tipo de tocado, en algunas ocasiones, podía cubrirse con una toca o con el manto, como aparece en el folio 54 v del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, códice escurialense (T-I-6), de 1283, (fig. II-143), en el que vemos a una reina cubriéndolo con una toca transparente. Es interesante observar asimismo el tocado de la dama que la acompaña, el cual va provisto además del oral, pieza que cubría la boca de las damas cristianas como vimos anteriormente¹⁸¹⁴.



Fig. II-143. Reina con tocado alto con cuerno, cubierto con toca. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 54v.

¹⁸¹⁴ Véanse también las figs. II-131, II-132 y II-133.

Ejemplo similar a los anteriores, aparece en el sepulcro nº 2, procedente del monasterio cisterciense de Santa María de Matallana (Valladolid), ca. 1272, actualmente conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, (figs. II-144 y II-145)¹⁸¹⁵, en el que, a pesar de lo dañada que se halla la obra, puede apreciarse a una dama, a la derecha de la imagen, tocándose de igual manera.

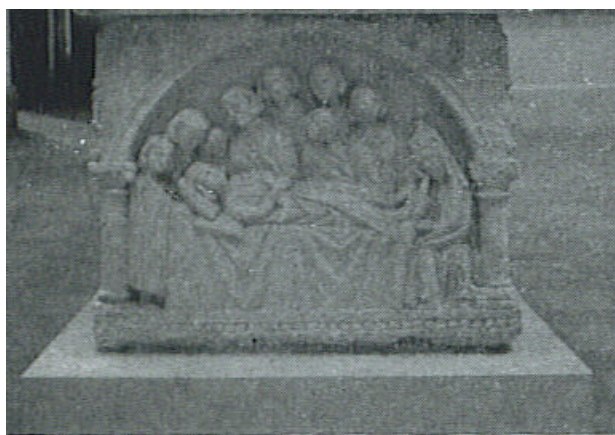


Fig. II-144 . Tocado alto con cuerno, cubierto con toca. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

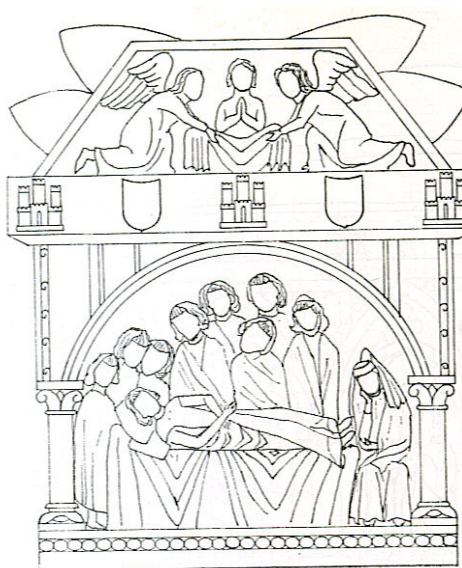


Fig. II-145. Dibujo del sepulcro de la fig. 124, según Clementina Ara Gil

¹⁸¹⁵ Dibujo del sepulcro nº 2 según Clementina Julia ARA GIL (ARA GIL 1977, págs. 48-51, y lámina XVIII).

1.8. Chapirones o capirote. (Inglaterra: "hood"; Francia: "aumusse", "chaperon").

El *chapirón* o *capirote* era, según el *Diccionario de la Lengua Española*, un capucho antiguo con falda que caía sobre los hombros y a veces llegaba a la cintura¹⁸¹⁶. Según Covarrubias es el "*chapiron, lo mesmo que capiron, antiçua cobertura de cabeça*"¹⁸¹⁷. Aunque este tipo de tocado ya era utilizado desde la Alta Edad Media por pastores o campesinos, su uso se extendió a lo largo del siglo XIII y XIV, llegando a formar parte también de la vestimenta de la nobleza que, generalmente lo vestía para viajar, como se desprende de las fuentes iconográficas.

1.8.1. Tipología y evolución del chapirón o capirote.

En el siglo XII el chapirón era una especie de capucha que se prolongaba a modo de pequeña capa, cubriendo los hombros y parte del torso. Dicha prenda, utilizada por ambos sexos, era completamente cerrada a excepción de una pequeña abertura para sacar la cara. Ya en el siglo XIII siguió utilizándose una prenda similar, aunque algo más corta que la empleada en la centuria anterior, como vemos, por ejemplo, en la Cantiga CCCLXX del Códice de los Músicos, ca. 1275, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. b.j.2), (fig. II-146).



Fig. II-146. Chapirón cerrado. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. b.j.2. Cantiga CCCLXX.

A mediados del siglo XIII, generalmente iba abierta en la parte frontal. Hacia el último cuarto de la centuria dicha abertura podía mantenerse cerrada por medio de varios botones colocados bajo la barbilla, como aparece en las Cantigas VII-2 y XXXV-

¹⁸¹⁶ *Diccionario de la Lengua Española* 1992.

¹⁸¹⁷ COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 195.

3, del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. II-147 y II-148 respectivamente).



Fig. II-147 y II-148. Chapirón cerrado bajo la barbilla por medio de botones. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantigas VII-2 y XXXV-3, respectivamente.

Viollet-le-Duc¹⁸¹⁸ hace referencia a la costumbre francesa, de hacia 1270, de superponer sobre el chapirón una pieza ancha de tejido que, anudada sobre la parte superior de la cabeza a modo de prendedero, dejaba sus extremos colgando sobre los hombros, como vemos en el dibujo según dicho autor, (fig. II-149).

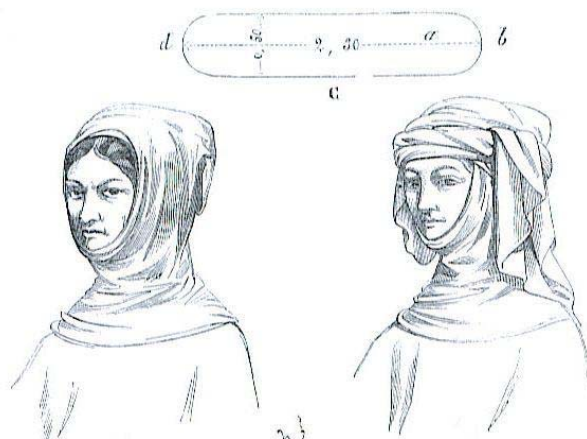


Fig. II-149. Dibujo según Viollet-le-Duc.

Un ejemplo de este tipo de tocado aparece en el fol. 68 r. de *Les très belles heures de Notre-Dame du duc de Berry*, ca.1380-1390, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. nouv.acq. lat. 3093), (fig. II-150), donde puede apreciarse que el efecto conseguido es muy similar al producido por la conjunción de la

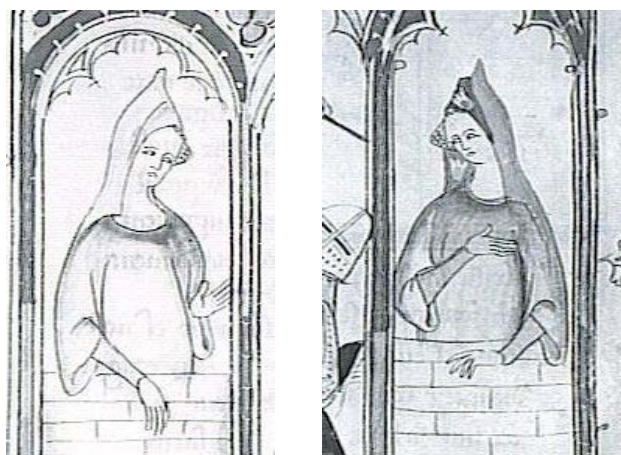
¹⁸¹⁸ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 83.

gorguera con la toca, ya estudiado en su momento. Esta similitud puede llevar a confusión en las representaciones plásticas y pitóricas, siendo muy difícil distinguir un tocado del otro.



Fig. II-150. Chaperón con toca enrollada sobre la cabeza y dejando caer los extremos sobre los hombros.
Les très belles heures de Notre-Dame du duc de Berry. Paris, Bibliothèque Nationale de France,
 Ms. nouv.acq. lat. 3093, fol. 68 r.

El siglo XIV se pone de moda un chaperón de capucha más o menos puntiaguda, que, en algunas ocasiones adornaba la parte frontal con una vuelta. Puiggarí hace referencia a este tipo de chaperón o capirote de mujer, al señalar que era una capuchita algo suelta, “*con doblez o vuelta por las sienes, puntiagudo o sin punta, aliñado de varios modos*”¹⁸¹⁹. Un ejemplo, que se adapta a las señaladas características aparece reflejado en *Le Roman de Fauvel*, manuscrito del Maestro du Roman de Fauvel, ca. 1320, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. fr. 146). En su fol. 40 v. se representa una justa, en la que participan como espectadoras dos damas que lucen este tipo de prenda, en este caso colodada sobre albanegas, (figs. II-151 y II-152).



Figs. II-151 y II-152. Chaperón o capirote puntiagudo con vuelta en su parte frontal.
Le Roman de Fauvel. Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 146, fol. 40v.

¹⁸¹⁹ PUIGGARÍ 1890, pág. 302.

Un ejemplo similar a los anteriores aparece en el relieve que decora el *sepulcro de Santo Domingo*, del siglo XV, y en la iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), (fig. II-153).



Fig. II-153. Chapirotón con vuelta en su parte frontal. *Sepulcro de Santo Domingo*. Iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

Hacia la segunda mitad del siglo XIV, la punta de la capucha se va alargando, de forma que cuelga sobre la espalda, formando los denominados *capirotos de manga*, mencionados en ciertos documentos. Así, en las Cortes de Toro, celebradas en 1369, Enrique II ordenaba que los alfayates deben cobrar:

*“por facer un capirote por su cabo un maravedí”*¹⁸²⁰.

Las representaciones artísticas en las que aparece representado este tipo de tocado son muy frecuentes en todo el occidente cristiano. Un ejemplo lo hallamos en la representación de San Andrés bautizando, en el retablo procedente de la iglesia de San Andrés de Añastro (Burgos), ca. 1400, conservado en Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, the Cloisters Collection, donde lo luce la madre representada a la derecha de la imagen (fig. II-154).

¹⁸²⁰ Colección de Cortes 1836, Cortes de Toro de 1369, pág. 20.



Fig. II-154. Mujer luciendo un capirote de manga.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. The Cloisters Collection.

Otro ejemplo en *Les Très Belle heures de Notre Dame*, del duque de Berry, ca. 1380-1390, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. nouv. aqq. lat. 3093), donde vemos a varias mujeres tocándose con este tipo de chapirón o capirote, (fig. II-155).



Fig. II-155. Damas con capirote de manga. Duc de Berry: *Les Très Belle heures de Notre Dame*.
París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. nouv. aqq. lat. 3093).

1.8.2. Materiales empleados en la confección del chapirón.

En la confección del chapirón solían emplearse generalmente tejidos de abrigo y que protegieran de la lluvia. No obstante, dada su utilización por parte de miembros de las distintas clases sociales, los materiales empleados en su confección fueron de calidades diversas, como corroboran las fuentes documentales. La escarlata fue uno de los tejidos utilizados frecuentemente para su confección, pues, como se recordará, era un tejido de lana de calidad extraordinaria y más o menos impermeable, lo que la hacía muy útil para la confección de prendas "aguaderas"; así, en un inventario de 1403

aparece: "*Hun capirot de scarlata vermella, nuevo, forrado de tafatan verde*"¹⁸²¹, de lo que se deduce asimismo que estas prendas podían ir forradas.

En el *Cartulario del Monasterio de Eslonza*, de 1366, leemos: "... e mando que den a Ferrand Alonso mi hermano una ... e un caperote mio de tornayre"¹⁸²², paño procedente de Tournay que, según se desprende de las cuentas de Sancho IV, debió de ser de diferentes calidades, al tasarse la pieza de dicho tejido a 200, 220 y 240 maravedíes¹⁸²³.

En las mismas cuentas anteriormente mencionadas, aparece otro tipo de paño empleado en la confección de esta prenda: "*A Bambas, ... et Caperot de Valanciana*"¹⁸²⁴. Denominado asimismo *valancina*, fue un tejido elaborado con lana importado durante los siglos XIII y XIV de la localidad francesa de Valenciennes, adquiriendo tal popularidad que, como ocurría con cierta frecuencia, el nombre propio del lugar de procedencia se convertía en nombre común de los paños procedentes de dicho lugar. Según señala Américo Castro, que se basa en las fuentes documentales de la época, la valancina fue una tela empleada en la confección de vestidos de luto¹⁸²⁵, por lo que es citada en distintos testamentos. Un ejemplo es el efectuado en 1253, por don Alfonso Ruiz de Bendaña, en el que nombra heredero al monasterio de Camanzo y a su Abad don Juan Fernández, y donde aparece:

*"Mando Petro Fernandi, scutifero meo, sagiam de valancina"*¹⁸²⁶.

En el testamento de Elvira Pérez especiera de Santiago, fechado en 1348, entre otras cosas se señala:

*"Mando a prima yrmaa Marina Perez .VIII. varas de vallancina"*¹⁸²⁷.

En otro testamento fechado en 1375 consta:

¹⁸²¹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 523.

¹⁸²² VIGNAU Y BALLESTER, *Cartulario del Monasterio de Eslonza* 1885, pág. 325.

¹⁸²³ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, págs. III, XIV y VIII respectivamente.

¹⁸²⁴ Ibidem, pág. LXXVIII.

¹⁸²⁵ CASTRO 1921-1923, tomo X, págs. 132-133.

¹⁸²⁶ LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Colección diplomática de Galicia Histórica*, Año I. Santiago, Tipografía Galaica, 1901, pág. 263.

¹⁸²⁷ Ibidem, pág. 195.

*"Et mando (a) Afonso Peres, capelán de Santa María..., quatro uaras de ualancina e que seja tenuto de rrogar a Deus por la mía alma"*¹⁸²⁸.

De este tipo de paño existieron tres variedades: la "valancina de cuerda", elaborada con una sola trama y por tanto más delgada y de menor duración; la "valencina reforzada", fabricada con múltiples tramas y sin ser inferior en cuanto a la calidad era más fuerte y de mayor duración que la anterior; y la "valencina chica"¹⁸²⁹.

Al igual que ocurría con la valencina, el paño teñido de verde adquirió tal popularidad que el adjetivo se convirtió en nombre para designar dicho tipo de tejido, denominado "viridis, panno coloris", como ya estudiamos anteriormente¹⁸³⁰. Con el mismo se confeccionaron, entre otras prendas, capirote, como vemos reflejado entre los bienes dejados por García Santa Crus, en julio de 1365: "*Un capiron vert*"¹⁸³¹. En otro inventario fechado en 1389 aparece asimismo: "*Hun capirot e ... de panyo vermello*"¹⁸³².

En la confección del capirote o chapirón se emplearon igualmente los tejidos viados, según se desprende de las cuentas de Sancho IV, correspondientes al año 1293, donde aparecen: "*Ocho varas de viado para ... et capirote*"¹⁸³³.

Entre los bienes dejados por Juan de Blas en 1397 aparece, entre otras cosas: "*Un capiron de gamellín*"¹⁸³⁴. El gamellín o camelín, al que ya se ha hecho referencia anteriormente, fue otro tejido impermeable, por tanto muy apropiado para confeccionar este tipo de prenda que debía resguardar al usuario de la humedad¹⁸³⁵.

¹⁸²⁸ CASTRO 1921-1923, tomo X, pág. 133.

¹⁸²⁹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 147-149; GUAL CAMARENA, M., op. cit., pág. 445; CASTRO 1921-1923, tomo X, págs 132-133.

¹⁸³⁰ Véase el Capítulo I, apartado 1. El vestido de la mujer cristiana.

¹⁸³¹ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 342.

¹⁸³² Ibidem, tomo IV, pág. 517.

¹⁸³³ GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922, pág. LXXIII.

¹⁸³⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 218.

¹⁸³⁵ Este tejido ya se estudió en el Capítulo I. de este trabajo. Sobre este tejido véase: MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989, págs. 427 y ss.; CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 328-329; GUAL CAMARENA 1976, págs. 247-248; DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004, págs. 52-54.

1.9. Los Sombreros o solombreros. (Reino de Aragón: "capell"; Francia: "chapeau"; Inglaterra: "hat")

El *sombrero* tenía una forma redonda, con el ala más o menos ancha, yendo generalmente sujeto por debajo de la barbilla mediante un cordón. En el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII, se hace mención de esta prenda del siguiente modo:

*Por veer mas lexos tollian los solombreros*¹⁸³⁶.

1.9.1. Tipología de los sombreros y materiales empleados en su confección.

Este tipo de prenda era utilizada muy frecuentemente por los peregrinos o caminantes de ambos sexos, según señala el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343:

*"El Viernes de indulgencias vestió una esclavina,
Gran sombrero redondo, mucha concha marina,..."*¹⁸³⁷

En las fuentes iconográficas, son muy numerosas las representaciones de este sombrero de viaje, utilizado por ambos sexos. En el caso masculino, el sombrero solía colocarse sobre capirotes o cofias, como vemos, por ejemplo, en las Cantigas CXXI-1,2, (fig. II-156) o XXVI-6 (fig. II-157), ambas del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275.



Fig. II-156. Hombre cubriéndose con sombrero colocado sobre una cofia. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga CXXI-1, 2.

¹⁸³⁶ WILLIS, Raymond S. Jr. 1934, estrofa 267, pág. 53; *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 267, pág. 183.

¹⁸³⁷ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992, estrofa 1205, pág. 207.



Fig. II-157. Hombres con sombreros de viaje sobre cofias y capirote. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga Cantiga XXVI-6.

Normalmente, las mujeres solían colocarlo sobre las tocas, siendo muy numerosas sus representaciones en las fuentes iconográficas. Un ejemplo, en la Cantiga CLXXI-3 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. II-158).



Fig. II-158. Mujer con sombrero colocado sobre una toca. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga CLXXI-3.

Lo vemos también en la pintura mural procedente de la Pía Almoína de la Seu Vella de Lleida, de la segunda mitad del siglo XIV, conservada en el Museo Diocesano de dicha localidad, (fig. II-159).



Fig. II-159. Sombrero de peregrino colocado sobre la toca. Museo Diocesano de Lérida.

Los sombreros utilizados por los viajeros podían estar confeccionados con lana, como vemos entre los bienes dejados por Juan de Azurra en 1368, donde aparece:

*"Un sombrero de lana, moreno"*¹⁸³⁸.

Se emplearon igualmente sombreros de paja, especialmente para protegerse del sol, como vemos en la Cantiga CXXXV-9 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. II-160).



Fig. II-160. Mujer con sombrero de paja. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga CXXXV-9.

¹⁸³⁸ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 345.

Además de los sombreros confeccionados con materiales sencillos como lana o paja, hay constancia en las fuentes documentales hispanas, de otros realizados con sedas y adornados con galones de oro o plata; así, en las Cortes de Valladolid celebradas en 1258 se les prohibía a ciertos servidores de la Casa Real del siguiente modo:

*"E manda el Rey que los sus escribanos, nin vallesteros, nin falconeros, nin los porteros, ni ninguno de su casa nin de la Reyna, que non trayan ... nin sombreros con oropel, nin con argenpel, nin con seda; sino los Serbiciales mayores de cada officio"*¹⁸³⁹.

Estos sombreros ricos gozaron igualmente de gran popularidad en Francia, según se desprende de las fuentes literarias y documentales; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris señala:

*"Yo, que hasta el momento ya he visto bastantes,
jamás en mi vida pude imaginar
sombrero tan bien tejido de seda."*¹⁸⁴⁰

Se hace asimismo referencia a estas prendas ricas, en un inventario fechado en 1353, en el que aparecen sombreros de sedas forrados con pieles y adornados con perlas¹⁸⁴¹.

En el fol. 49 v. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, (Ms. T-1-6), (fig. II-161) aparece un sombrero que, dada su transparencia podría estar confeccionado con seda u otro tejido de gran finura.

¹⁸³⁹ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6.

¹⁸⁴⁰ LORRIS y MEUN, 1988, versos 858-860, pág. 65.

¹⁸⁴¹ *Comptes de l'argent, des rois de France, au XIVe. siècle*, publ. d'après les mss. origin. par M. Douët d'Arcq (1851). (Citado en: VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 50).



Fig. II-161. Mujer cubriéndose con sombrero confeccionado con tejido de gran finura.
Libro de Ajedrez, Dados y Tablas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 49v.

Hacia mediados del siglo XIII, según señala Viollet-le-Duc¹⁸⁴², se pone de moda entre los hombres un tipo de sombrero de alas amplias que iban levantadas en la parte posterior, mientras que por delante se alargaba formando una especie de visera que protegía los ojos del sol. Según el mismo autor, esta moda sería adoptada por las mujeres que viajaban a caballo hacia mediados de la siguiente centuria. Este tipo de sombrero, al que Guerrero Lovillo denomina "capiello"¹⁸⁴³, aparece reflejado en la iconografía castellana con mucha frecuencia, siempre empleado por hombres, como vemos por ejemplo, en las Cantigas XLIX-1 (fig. II-162), CLXXXIX-3 (fig. II-163) o CLXXVI-5 (fig. II-164), del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275. Por el contrario, las representaciones de capiellos femeninos en las distintas fuentes iconográficas son inexistentes en los reinos hispanos.



Fig. II-162. Hombre tocado con capiello sobre cofia. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga XLIX-1.

¹⁸⁴² VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 50.

¹⁸⁴³ GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 193.



Fig. II-163. Hombre tocándose con capiello. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I.1. Cantiga CLXXXIX-3.



Fig. II-164. Hombre con capiello colocado sobre cofia. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I.1. Cantiga CLXXVI-5.

2. EL TOCADO DE LA MUJER MUSULMANA.

Son pocos los textos que aportan información sobre el tocado de la mujer musulmana, por lo que es difícil su estudio. Hay que señalar que, al igual que ocurría con la indumentaria propia de esta étnia, el tocado prácticamente no sufre variaciones a lo largo de las centurias. En los siglos XIII y XIV, y en el medio rural, se conservó lo que acaso fuera el tocado andalusí original, es decir, para los hombres un casquete de fieltro o un gorro de lana¹⁸⁴⁴ (*al-gifar* o *gifara*), de color rojo o verde¹⁸⁴⁵, ya que el de color amarillo estaba reservado a los judíos quienes tenían prohibido el uso de cualquier otro color, según señala el historiador granadino del siglo XIII Ibn Said, en su libro *Al-Mugrib fī ḥulā al-Magrib* (Lo extraordinario sobre las joyas de Occidente)¹⁸⁴⁶.

El tocado habitual de las mujeres era la toca (*imama*) sobre la que se colocaba un prendedero. Las representaciones pictóricas en que aparece reflejado, son frecuentes; vemos un ejemplo, en el fol. 58 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, códice escurialense (T-I-6), de 1283, (fig. II-165). Aparece asimismo en el fol. 29 r. del *Libro de los Animales*, manuscrito del siglo XIV conservado en Milán, Biblioteca Ambrosiana (Ms. árabe D 140 inf. Yahiz), (fig. II-166).



Fig. II-165. Musulmana tocada con "Imama" o toca cubierta por prendedero o paño.
Libro de Ajedrez, Dados y Tablas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 58r.

¹⁸⁴⁴ ARIÉ 1965, pág. 246; ARIÉ, Rachel: "Aperçus sur la femme dans l'Espagne musulmane", en MORAL, Celia del (ed.), *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa medieval*, seminario de estudios de la mujer de Granada, Universidad de Granada, 1993, pág. 151; LÉVI-PROVENÇAL 1999, pág. 424.

¹⁸⁴⁵ STILLMAN, Yedida Kalfon: *Arab Dress from the Dawn of Islam to Modern Times. A Short History*. STILLMAN, Norman A. (edited by). Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV, 2003, pág. 91.

¹⁸⁴⁶ ARIÉ 1965, pág. 246. Sobre este tema véase GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro II, capítulo I, pág. 116.



Fig. II-166. Musulmanas tocadas con "Imama" o toca cubierta por prendedero o paño. *Libro de los animales*. Milán, Biblioteca Ambrosiana. Ms. árabe D 140 inf. Yahiz, fol. 29r.

En ciertas ocasiones la mujer se cubría todo el rostro con un velo denominado *niqab*, mencionado en ciertas obras literarias como es el caso del poema del siglo XII, del levantino Ibn al-Zaqqaq, que García Gómez titula *"La bella pudorosa"*, donde se hace referencia al acto reflejo de cubrirse la cara de la siguiente forma:

*"Mas, al verme llorar, sintió sonrojo,
y tras el velo (niqab) recató su cara.
El sol así, cuando la nube llora,
se esconde vergonzoso entre el celaje"*¹⁸⁴⁷

En la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun hace referencia a este tipo de prenda, al señalar:

*"Pero no le gusta taparle la cara,
porque no querría seguir la costumbre
de los sarracenos, que con estameña
les cubren los rostros a las sarracenas
cuando al exterior tienen que salir
para que en la calle no puedan ser vistas, ..."*¹⁸⁴⁸

¹⁸⁴⁷ AL-ZAQQAQ 1978, págs. 32-33.

¹⁸⁴⁸ LORRIS y MEUN, 1988, versos 20955-20960, pág. 604. (Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 351: "...car il ne veut pas suivre la coutume des Sarrasins qui cachent sous des étamines le visage de leurs femmes por que nul passant ne les voie dans la rue...").

2.1. Almaizar o m'izar.

En la España musulmana se utilizó, tanto por hombres como por mujeres, un tocado llamado **almaizar**¹⁸⁴⁹, al que Mona R. Bastawi¹⁸⁵⁰ llama Al-'Iyar o al-mi'yâr. Hay que señalar que este tipo de tocado no sólo fue utilizado por la mujer musulmana, sino que estuvo muy de moda entre las mujeres cristianas europeas, como ya vimos anteriormente en este capítulo, al estudiar el "tocado turbante".

En las fuentes documentales del siglo XIII se hallan frecuentes alusiones a este tipo de tocado; así, en la *Primera Crónica General de España*, que mandó hacer Alfonso X y continuó Sancho IV en 1293, se señala que los “árabes tenían sus cabeças cubiertas de tocas”¹⁸⁵¹. En la *Gran Conquista de Ultramar*, ca. 1295, se hace una mención similar al indicarse que “Zulemán... comenzó a desvolver una toca que tenía en la cabeza”¹⁸⁵².

El almaizar consistía en una especie de banda o faja que solía medir entre 5 y 8 codos¹⁸⁵³, con la que se envolvía un armazón hasta cubrirlo por completo dándole forma de turbante. Dicho tocado se colocaba sobre la cabeza a modo de casco, como vemos reflejado en el fol. 10 r. de la *Historia de los amores de Bayad y Riyad*, de principios del siglo XIII, único manuscrito iluminado conservado de la España Musulmana, que se encuentra en Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana (Ms. árabe 368), (fig. II-167).



Fig. II-167. Dama y caballero tocándose con almaizar. *Historia de los amores de Bayad y Riyad*. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. árabe 368, fol. 10 r.

¹⁸⁴⁹ EGUÍLAZ Y YANGUAS 1886, pág. 210.

¹⁸⁵⁰ BASTAWI 2001, pág. 251.

¹⁸⁵¹ ALFONSO X, *Primera Crónica General* 1906, Tomo I, capítulo 553, pág. 307.

¹⁸⁵² ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, libro segundo, capítulo LXVII, pág. 221.

¹⁸⁵³ GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 213.

Este tipo de turbante se introdujo en Al-Andalus en el siglo IX, habiendo constancia de que se fabricaban en Córdoba, Granada y Almería. Al principio sólo lo utilizaban los alfaquíes, cadíes y ulemas cordobeses y sevillanos¹⁸⁵⁴. Los bereberes de las tropas califales lo extendieron en el siglo X, cuando Abd-al-Rahmán Sanchuelo, antes de partir en campaña contra León en 1009, mandó reemplazar los grandes "taylasan" o gorros de sus soldados por turbantes, que él mismo utilizó, lo que se consideró un ultraje a la religión¹⁸⁵⁵. Posteriormente, se generalizó su uso en al-Andalus, que lo utilizó hasta la derrota almohade¹⁸⁵⁶.

A partir de mediados del siglo XIII, el turbante quedó reservado para los letrados en las provincias del Este, en particular en Murcia y Valencia, ya que según se cita en los textos, los personajes más importantes no lo usaban. Entre dichas referencias escritas se encuentra el siguiente párrafo de las *Analectas* del letrado de Tremecén (Argelia), al-Maqqari (Tremecén, 1578-El Cairo, 1632), redactadas en el siglo XVII:

*"Tampoco lo empleaba Ibn al-Ahmar¹⁸⁵⁷, en cuyo poder está ahora la mayor parte de Al-Andalus"*¹⁸⁵⁸.

Por el contrario, el uso del turbante se mantuvo en el Oeste de al-Ándalus, donde los Beréberes habían generalizado su uso anteriormente, como se ha señalado más arriba, convirtiéndose en atributo de los hombres de leyes, funcionarios o sabios¹⁸⁵⁹. En cuanto al reino de Granada, el uso del turbante era raro en el siglo XIV, sin embargo, en las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, tanto los reyes como los jefes militares llevaban este tipo de tocado, si bien en dichos casos se trata de unos turbantes derivados de los anteriores, más grandes, inflados y complicados, algunos casi esféricos, que podían llegar hasta los hombros y envolvían también el cuello; a veces, del centro

¹⁸⁵⁴ GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro II, capítulo I, pág. 116; ARIÉ 1965, págs. 246 y 253; LÉVI-PROVENÇAL 1999, págs. 427-428.

¹⁸⁵⁵ PÉRÈS 1990, pág. 322; STILLMAN 2003, pág. 94.

¹⁸⁵⁶ STILLMAN 2003, pág. 98.

¹⁸⁵⁷ El autor se refiere a Abú Abdillah Ahmed Ibn Yúsuf Ibn Húd Al-jodhámí, descendiente de la familia real de Bení Húd, que ocupó el trono de Zaragoza durante más de cien años. Este príncipe, tras la caída de su familia, marchó a vivir a Escuriente, cerca de Granada, donde los andalusíes, deseosos de desprenderse del duro yugo de los almohades, le nombraron rey en 1228, reinado que finalizó en 1238 al ser violentamente asesinado. (GAYANGOS 1840-1843, volumen I, pág. 407, nota nº 10).

¹⁸⁵⁸ AL- MAQQARI: *Analectes*, Leiden, I, 137; Citado por Emilio GARCÍA GÓMEZ 1943, pág. 16. Véase también GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro II, capítulo I, pág. 116.

¹⁸⁵⁹ ARIÉ 1966, pág. 64.

del turbante emergía un gorro alto y puntiagudo o en forma de tronco de cono, como vemos reflejado en el folio 38 del *Libro de ajedrez, dados y tablas*, códice escurialense de 1283 (T-1-6), (fig. II-168).

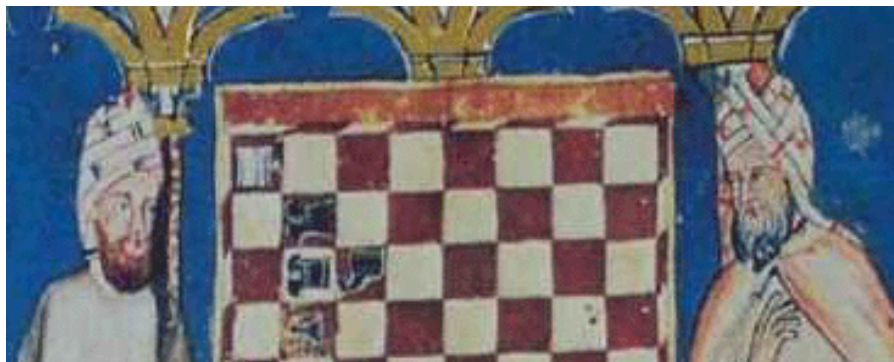


Fig. II-168. Hombres cubriéndose con Mi'zar o almaizar. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 38.

Las representaciones pictóricas de este tipo de prenda son muy abundantes. Uno de los numerosos ejemplos en el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, códice escurialense de 1283 (Ms. T-1-6), cuyo fol. 38 v, muestra a dos mujeres luciendo este tipo de tocado (fig. II-169). Muy similar es el tocado lucido por dos hombres en el fol. 36 v del mismo manuscrito escurialense, (fig. II-170)¹⁸⁶⁰.



Fig. II-169. Mujeres tocándose con Mi'zar o almaizar. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 38 v.

¹⁸⁶⁰ Véase también la fig. II-81.



Fig. II-170. Hombres con almaizar o mi'zar. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 36 v.

De todos es conocida la pieza de gran importancia, que perteneció a Hisham II (Córdoba, 965 - ibídem, 1013), (fig. II-171). Fue hallada en 1853, emparedada en el ábside de la iglesia de la Virgen del Rivero en San Esteban de Gormaz (Soria). Actualmente se conserva en Madrid, Real Academia de la Historia (nº inv. 749), en el antiguo Salón de Actos de esta institución. La pieza que tiene una longitud de 110,5 cms y una anchura de 40 cms.¹⁸⁶¹, está dividida horizontalmente en dos partes. La superior, que mide en su parte máxima 23 cms. de ancho, es obra de tapicería, de tradición oriental, con la urdimbre de lino y la trama a base de sedas de colores y de oro de Chipre. La banda inferior es tafetán, formada por hilos de seda cruda.



Fig. II-171. Almaizar de Hisham II. Madrid, Real Academia de la Historia, nº inv. 749.

La parte superior está decorada a punto de tapiz, distinguiéndose claramente tres bandas horizontales, (fig. II-172). La primera y la tercera llevan la misma inscripción en

¹⁸⁶¹ EIROA RODRÍGUEZ 2006, págs. 39-42. Véase también BERNIS MADRAZO, Carmen: "Tapicería hispano-musulman (siglos IX-XI)", en *Archivo Español de Arte*, nº 27, 1954, págs. 198-199; PARTEARROYO 1992, págs. 225-226; PARTEARROYO 1994, págs. 353-354; ALMAGRO GORBEA 1999, págs. 69 y 71.

epigrafía cúfica, pero en sentido inverso, comenzando siempre desde la derecha, como es usual en esta cultura. Cada una de estas dos bandas mide 4,6 cm. La mencionada inscripción dice: “*En el nombre de Allah, clemente y misericordioso, la bendición y la prosperidad estén con el califa Hisam, favorecido de Allah y príncipe de los creyentes*”. La banda central mide 7,8 cm. y contiene trece medallones, separados de la inscripción por dos cenefitas decoradas, bastante simétricamente, por cuatro motivos que casi siempre se repiten en el mismo orden. Contrastan tonos claros y oscuros, remarcando así los distintos elementos. Intercalada entre los medallones figura una temática vegetal común en los talleres musulmanes. En este caso, se representa en el centro una flor muy estilizada de cuatro pétalos, inscrita en un rectángulo y unida a cuatro hojas bifurcadas, enfrentadas dos a dos en los laterales. Van sobre fondo negro, resaltando el blanco, azul y verde. Los trece medallones son octogonales y contienen figuras humanas muy esquemáticas, cuadrúpedos y aves de gran similitud con las ornamentaciones de las tapicerías coptas¹⁸⁶².

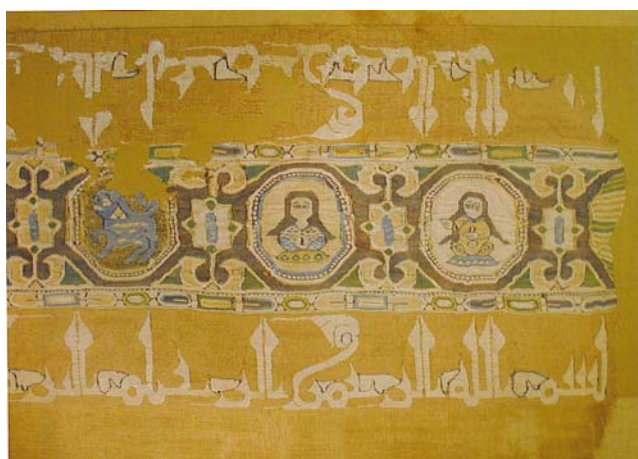


Fig. II-172. Almaizar de Hisham II. Detalle de la banda superior. Madrid, Real Academia de la Historia, nº inv. 749.

2.2. Alfareme.

Tocado similar al almaizar es el **alfareme**¹⁸⁶³, cuya única diferencia con el anterior es que éste último dejaba colgando los extremos de las bandas sobre los hombros, de forma que en los viajes éstas podían utilizarse para cubrir la boca. Ibn

¹⁸⁶² GARCÍA PALOMAR 1990, págs. VIII-XIII; PARTEARROYO 2007, págs. 377-378; EIROA RODRÍGUEZ 2006, págs. 39-42.

¹⁸⁶³ EGUÍLAZ Y YANGUAS 1886, pág. 161.

Batuta (1304-1368 o 1377), en su obra *A través del Islam*, hace referencia a este tipo de tocado al señalar:

*"... llevaba ropas blancas y un turbante uno de cuyos extremos colgaba por un lado."*¹⁸⁶⁴.

Se menciona asimismo en el Ordenamiento de Menestrales otorgado por Pedro I en las Cortes de Valladolid, celebradas en 1351:

*"Et por la vara delos alffamares de estambre, sin lavor, dos mr."*¹⁸⁶⁵.

De los textos anteriores se desprende que esta prenda podía ir adornada o bordada, como es el caso de la que aparece inventariada en 1403, entre los bienes del zaragozano Vicente Diecada:

*"Hun alhirem de seda blanca, con oretas de seda vermella"*¹⁸⁶⁶.

Entre las referencias documentales no aparecen datos que nos permitan conocer si este tipo de tocado fue utilizado por las mujeres. En cuanto a las representaciones pictóricas, los ejemplos femeninos son prácticamente inexistentes, uno de ellos aparece reflejado en *al-Maqamat* de al-Hariri, códice fechado en 1222, uno de los tres manuscritos conservados en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. 6094), en cuyo folio 24 r vemos a Abu Zayd y su hija, tocada con alfareme, que se acusan mutuamente ante un cadí, (fig. II-173).



Fig. II-173. Abu Zayd y su hija tocándose con alfareme se acusan mutuamente ante un cadí.
Al-Hariri: *Maqamat*. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 6094, fol. 24 r.

¹⁸⁶⁴ BATTUTA 2005, pág. 529.

¹⁸⁶⁵ *Colección de Cortes* 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 14.

¹⁸⁶⁶ SERRANO Y SANZ 1915-1917, tomo IV, pág. 523.

Hallamos otro ejemplo en el manuscrito anteriormente citado, en cuyo fol. 105, que ilustra la 34 maqama, se representa el mercado de esclavos en Zabid, Yemen, donde aparece una joven con este tipo de tocado, (fig. II-174).



fig. II-174. Al-Hariri: *Maqamat*. Mercado de esclavos de Zabid (Yemen).
París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 6094, fol.

Al contrario de lo que acabamos de ver en el caso del alfareme femenino, los ejemplos iconográficos de la prenda lucida por personajes masculinos son muy abundantes; así, lo vemos reflejado en la *Historia de los amores de Bayad y Riyad*, manuscrito de principios siglo XIII, conservado en Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana (Ms. árabe 368), donde lo luce el joven amante Bayad, que aparece desvanecido (fig. II-175).



Fig. II-175. Bayad desvanecido tocándose con alfareme. *Historia de los amores de Bayad y Riyad*
Roma. Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. árabe 368.

En los *Maqamat* de al-Hariri, manuscrito ilustrado por Y. Al-Wasiti ca. 1236-1237, de los que se conservan tres códices en París, Bibliothèque Nationale de France, el más célebre (Ms. árabe 5847), incluye numerosas representaciones de este tipo de tocado, siempre utilizado por personajes masculinos; así, aparece en los folios 6b, 41a, 69b (fig. II-176), 105 a; 138a, 148b.



Fig. II-176. Hombres tocándose con alfareme. *Al-Maqamat-Haririyah*, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. árabe 5847, fol. 69b.

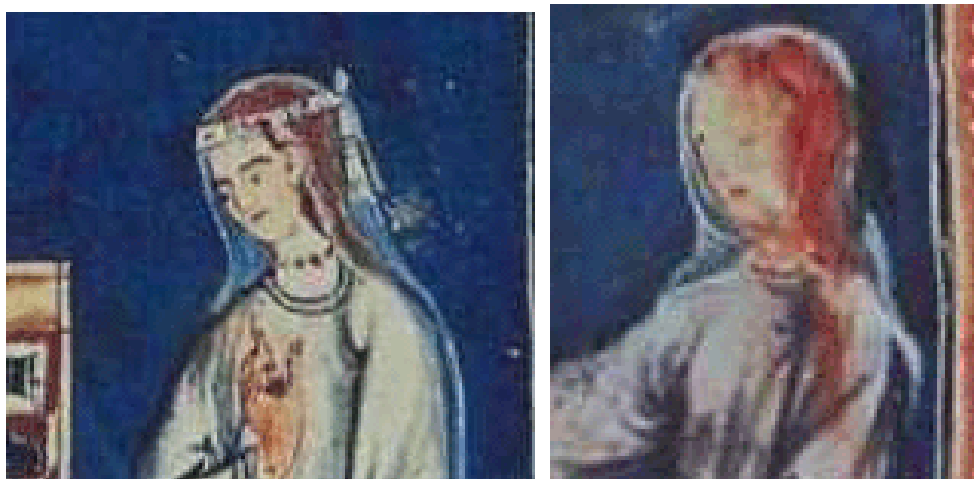
Otro ejemplo lo tenemos en el folio 12 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), donde dos caballeros aparecen representados tocándose igualmente con alfareme (fig. II-177).



Fig. II-177. Hombres cubriéndose con alfareme. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 12 r.

2.3. Jimar o jumar.

El denominado *jimar*, similar a la impla castellana, era una especie de pañuelo de gasa, de aspecto sutil, como puede apreciarse en los fols. 18 (fig. II-178) y 58 r (fig. II-179) del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, códice escurialense de 1283 (Ms. T-I-6).



Figs. II-178 y II-179. Mujeres cubriéndose con jimar o jumur. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fols. 18 y 58 r. respectivamente.

El jimar, utilizado por las musulmanas, tanto castellanas¹⁸⁶⁷, como de otros lugares del Islam¹⁸⁶⁸, era una prenda usada especialmente por las mujeres de clase social elevada, según señala Ibn Sa'd (784-845), en su obra *Kitab Tabaqat al-kubra* (El libro de las Clases Altas), donde narra que Ahmad B. 'Abd al-Rahman b. Husayn, que a su vez lo toma de su padre, dijo:

"'Umar b. 'Abd al-'Aziz escribió: que las esclavas no usen jimar para que no se confundan con las mujeres libres"¹⁸⁶⁹.

Dada la delicadeza del jimar, debajo del mismo solía colocarse el *gifar* o *gifara*, cuya finalidad era proteger al primero de la grasa y los cosméticos del cabello, según señala Bastawi¹⁸⁷⁰.

El jimar se sujetaba detrás de la cabeza, cubriendo la cara por debajo de los ojos, como veíamos más arriba, en el fol. 38 v. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, códice escurialense de 1283 (Ms. T-I-6), (fig. II-169). Aparece representado asimismo en la

¹⁸⁶⁷ ARIÉ 1966, págs. 64-65; ARIÉ 1993, pág. 152.

¹⁸⁶⁸ BASTAWI 2001, pág. 252; STILLMAN 2003, pág. 91.

¹⁸⁶⁹ IBN SA'D: *Kitab Tabaqat al-kubra*, V, 281. Citado por Mona R. BASTAWI (BASTAWI 2001, pág. 252).

¹⁸⁷⁰ BASTAWI 2001, pág. 253.

Catedral de Barcelona, en una de las misericordias de la sillería del coro, de principios del siglo XV, donde una mujer se cubre con este tipo de prenda, (fig II-180).



Fig. II-180. Mujer cubriéndose la boca con jimar. Catedral de Barcelona.

Este tocado es mencionado, entre otros autores musulmanes, por el ya citado Ibn Sa'd (784-845), en su obra *Kitab Tabaqat al-kubra* (El libro de las Clases Altas), donde describe incluso su color negro¹⁸⁷¹. Este color resulta especialmente interesante, ya que, según señala Bastawi, al principio del Islam eran raros los tocados de este color, que eran fabricados en Iraq; y añade que más tarde serían bastante populares en Medina, según señala Abu l-Faray (fallecido en 957), que cuenta la historia de un comerciante que llegó a Medina con un cargamento de este tipo de velos, donde los vendió todos a excepción de los de color negro, por lo que su amigo Al-Darimi, que se había dedicado a la piedad, dejando el canto y la poesía, compuso dos versos para ayudarlo a venderlos; así decían:

¡Di a la hermosa envuelta en jimar negro: ¿qué has hecho con el asceta devoto?!

Había empezado a remangarse la ropa para rezar cuando te has detenido a la puerta de la mezquita."

Los anteriores versos se hicieron muy populares, haciendo creer a la población que el mencionado poeta había vuelto a la vida disoluta, de modo que todas las mujeres importantes de Medina compraron un jimar negro, vendiéndose todos de esta manera¹⁸⁷².

¹⁸⁷¹ IBN SA'D: *Kitab Tabaqat al-kubra*, VIII, 358. Citado por Mona R. BASTAWI (BASTAWI 2001, págs. 251).

¹⁸⁷² BASTAWI 2001, págs. 251-252.

En Castilla no se encuentran referencias literarias o documentales en relación a este tema. No obstante en el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, códice escorialense de 1283 (Ms. T-I-6), tanto en el folio 18 r (fig. II-181), donde lo luce la mujer a la izquierda de la imagen como en el folio 40 v (fig. II-182), aparece reflejado lo que puede ser un jimar negro.



Figs. II-181 y II-182. Moras cubriéndose con jimar de color negro. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fols. 18 r. y 40 v. respectivamente.

3. EL TOCADO DE LA MUJER JUDÍA.

En primer lugar hay que señalar, al igual que ya se hizo en este trabajo en el capítulo dedicado al vestido, que las mujeres judías emplearon en general el mismo tipo de tocado que utilizaba la mujer cristiana o musulmana de su entorno geográfico; así, las doncellas lucían sus cabelleras sueltas sujetas por medio de cintas y guirnaldas, mientras que las casadas se cubrían con velos o tocados. Por todo lo anterior, y para evitar repeticiones, este capítulo se centrará simplemente en el estudio de aquellas prendas con las que se tocaban las judías exclusivamente, siendo por ello, prendas que las distinguían de otras etnias.

3.1. Toca lazada a un lado.

Se sabe que, a pesar de que el velo no era obligatorio para las mujeres judías, fue costumbre utilizarlo entre familias respetables y ricas¹⁸⁷³, como se desprende de ciertas fuentes literarias. Entre ellas se encuentra la obra de Semu'el ha-Nagib (Mérida, 993-Granada,1056), *Ben Misle* (El Hijo de los proverbios), de carácter moral y sapiencial, entre cuyos proverbios aparece el siguiente aviso:

*"Su rostro es como los genitales expuestos en la vía pública, que deben cubrirse con chales y velos"*¹⁸⁷⁴.

No hay apenas textos literarios o documentales que se refieran al tocado de la mujer judía. No obstante, de las fuentes iconográficas de distintos lugares europeos, se desprende que se utilizó muy frecuentemente una toca lazada, indistintamente al lado izquierdo o derecho, generalmente de color amarillo, que fue característica de las mujeres hebreas, ya que, como vimos al comienzo del apartado 2. de este capítulo, el amarillo fue el color reservado a los judíos, a los que se les prohibía el rojo o el verde en sus tocados¹⁸⁷⁵. Las representaciones de este tipo de prenda en distintas fuentes iconográficas son numerosas; un ejemplo en la Cantiga CVII-5 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, en la que se refleja el milagro de la judía segoviana, (fig. II-182). Tocado similar al anterior aparece representado en el fol. 57 v. del *Libro*

¹⁸⁷³ TOVA ROSEN 1998, págs. 123-138.

¹⁸⁷⁴ *Divan Shmuel Hanagid*, vol. 2, *Ben Mishle*, edición de Dov Jarden, Jerusalén, 1982, cita número 723. Citado en IZQUIERDO BENITO y SÁENZ-BADILLOS 1998, pág. 137.

¹⁸⁷⁵ GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro II, capítulo I, pág. 116; ARIÉ 1965, pág. 246.

de *Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, también conservado en la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), (fig. II-183).



Mujeres con toca judía lazada en un lado.

Fig. II-182. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CVII-5.



Fig. II-183. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
Biblioteca, Ms. T-I-6, fol. 57 v.

Semejante a los tocados que acabamos de ver, es el que luce María Salomé en la *Presentación en el Templo*, pintura mural de ca.1333, procedente de la iglesia de San Pedro de Olite, que decoraba la capilla de la Virgen del Campanal; actualmente en Pamplona, Museo de Navarra, (fig. II-184).



Fig. II-184. María Salomé con tocado judío lazado en un lado. *Presentación en el templo*.
Pamplona, Museo de Navarra.

En el resto de Europa se utilizó una prenda de características similares, como podemos ver, por ejemplo, en *Le Somme le Roy*, obra del Maestro Honoré, ca.1290-1295, conservada en Londres, British Library (Ms. Add. 54180), en cuyo fol. 136 v. aparece una dama que simboliza la Virtud de la Misericordia, luciendo este tipo de tocado, (fig. II-185).



Fig. II-185. Mujer judía con toca lazada en un lado de la cabeza. *Le Somme le Roy* Londres, British Library, Ms. Add. 54180, fol. 136v

3.2. Tocado con bonetillos superpuestos.

Hacia 1330 surge un tocado femenino, que fue utilizado exclusivamente por la mujer judía. Consistía en uno o dos pequeños bonetillos superpuestos, formados a base de un tejido retorcido que se colocaba en lo alto de la cabeza, prácticamente sobre la frente, yendo generalmente sujeto por medio de un barboquejo. Ambas piezas de este tipo de tocado, es decir, el pequeño bonete y el barboquejo podían realizarse en el mismo tejido y color¹⁸⁷⁶, como es el caso del representado en la *Haggadá*, escrita en la península ibérica ca. 1330, actualmente conservada en Londres, British Library (Ms. Or. 1404), cuyas ilustraciones fueron realizadas probablemente en el reino de Aragón¹⁸⁷⁷. En el fol. 8 r. de dicho manuscrito se representa el "Séder de Pésaj", donde aparecen dos mujeres, que participan en el banquete, luciendo dicho tocado de un brillante color rojo, (fig. II-186).

¹⁸⁷⁶ METZGER 1982 a, pág. 304.

¹⁸⁷⁷ Ibidem, pág. 308.



Fig. II-186. Tocado judío compuesto por dos bonetillos y barboquejo. *Haggadá*.
Londres, British Library, Ms. Or. 1404, fol. 8 r.

Un ejemplo similar al que veíamos más arriba, aparece representado en el fol. 19 v. de la *Haggadá Rylands*, completada en España ca. 1330, con miniaturas realizadas en Aragón¹⁸⁷⁸, y actualmente conservada en Manchester, John Rylands University Library (Ms. RYL. Hebr. 6), (fig. II-187). En este caso, dicho tocado va colocado sobre una especie de banda ancha de red que, como si fuera una diadema sujeta el nacimiento del cabello cubriendo las orejas, de forma que el resto de la melena cae sobre la espalda.

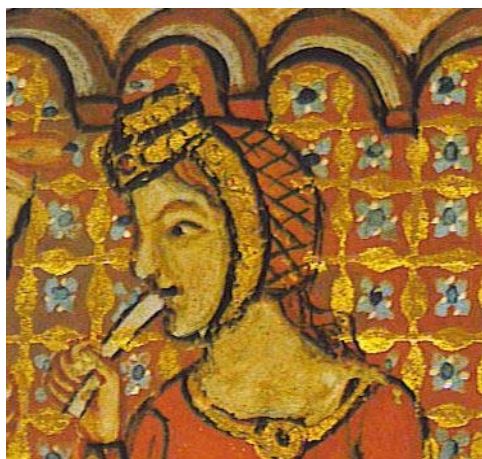


Fig. II-187. Tocado judío sobre ancha banda de tejido de red. *Haggadá Rylands*.
Manchester, John Rylands University Library, Ms. Ryl. Hebr. 6, fol. 19 v.

En ciertas ocasiones, bajo dicho tocado se utilizaba, bien una albanega o crespina, bien una toca con gorguera, de forma que el cabello quedaba cubierto por

¹⁸⁷⁸ LOEWE 1988, pág. 15.

completo, como aparece representado, por ejemplo, en el fol. 31 v. de la *Haggadá de Sarajevo*, realizada en Aragón entre los años 1350-1360¹⁸⁷⁹ y conservada en el Museo Nacional de Bosnia Herzegovina, (fig. II-188). Otro ejemplo de características similares, lo hallamos en el fol. 18 v de la denominada *Haggadá catalana*, o *Sister Haggadá*, cuyas miniaturas fueron realizadas en Aragón ca.1350¹⁸⁸⁰, hoy conservada en Londres, The British Library (Ms. Or. 2884), (fig. II-189).



Figs. II-188. Tocado judíos sobre albanega.
Haggadá de Sarajevo.
Sarajevo. Museo Nacional, fol. 31 v.



Fig. II-189. Tocado judío sobre albanega.
Haggadá catalana, o *Sister Haggadá*
Londres, British Library, Ms. Or. 2884, fol. 18v.

Otro ejemplo de este tipo de tocado aparece reflejado en el *Retablo del Corpus Christi*, procedente de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón), realizado por un maestro del entorno del taller de los Serra, en el último tercio del siglo XIV¹⁸⁸¹. En dicho retablo, conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, se representa la profanación de la Hostia, y en él aparecen representadas varias judías tocándose con esta prenda, (fig. II-190).

¹⁸⁷⁹ FRANCO MATA 1993 b, págs. 65-80; PIK WAJS 2005, págs. 17-34.

¹⁸⁸⁰ METZGER 1982 a, pág. 308.

¹⁸⁸¹ FAVÀ MONLLAU 2005-2006, págs. 105-121.



Fig. II-190. *Retablo del Corpus Christi*. Iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón). Museo Nacional de Arte de Cataluña

Similares características encontramos en el armario relicario del Monasterio de Piedra, de 1390, atribuido a Guillén de Leví (documentado entre 1378 y 1407), y a su sobrino Juan de Leví (documentado entre 1392 y 1407)¹⁸⁸², conservado en Madrid, Real Academia de la Historia, en la tabla en la que se representa la presentación de la Virgen Niña en el templo (fig. II-190 b).



Fig. II-190 b. Armario relicario del Monasterio de Piedra. Madrid, Real Academia de la Historia.

El Maestro de Sijena, en el siglo XV, refleja igualmente este tipo de tocado, al representar distintos sacrilegios cometidos por los judíos, en su *Retablo de San Esteban*, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, (nº de inventario 15916), (fig. II-191)

¹⁸⁸² GONZÁLEZ ZYMLA 2010, pág. 242.



Fig. II-191. Maestro de Sijena: *Retablo de San Esteban*. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

3.3. Tocado puntiagudo con bandas de tejido.

En la iconografía del siglo XIV vemos representado un curioso tocado alto, de forma puntiaguda, cuyo cuerpo parece estar formado por bandas de tejido retorcido, de forma similar al tocado turbante, ya estudiado en su momento. Éste iba rematado por una pequeña pieza rectangular que posiblemente sirviese para sujetar las mencionadas bandas. Aparece en algunos manuscritos hebreos realizados en la península ibérica; uno de ellos es la *Haggadá morisca*, manuscrito castellano del primer cuarto del siglo XIV¹⁸⁸³, conservado en Londres, British Library (Ms. Or. 2737) en cuyo folio 87 r, lo luce una mujer representada en la esquina izquierda de la imagen, (fig. II-192). En el fol. 88 r. del mismo manuscrito aparece una mujer en el extremo derecho sosteniendo una bandeja con panes, con el mismo tipo de tocado, (fig. II-193). En ambos casos, el tocado aparece ligeramente ladeado, dando la sensación de que el cuerpo era menos sólido que los turbantes de cuerpo cónico empleados por musulmanas o cristianas.

¹⁸⁸³ METZGER 1982 a, pág. 113.



Fig. II-192. Tocado alto judío formado con bandas de tejido. *Haggadá morisca*
Londres, British Library, Ms. Or 2737, fol. 87 r.



Fig. II-193. Tocado alto judío formado con bandas de tejido, y detalle del mismo. *Haggadá morisca*
Londres, British Library, Ms. Or 2737, fol. 88 r.

4. EL PEINADO DE CRISTIANAS, MUSULMANAS Y JUDÍAS.

Este capítulo, relativo al peinado, se centrará en la mujer cristiana, pues como ya se ha señalado anteriormente, las judías adoptaron hábitos similares en relación al atuendo, tocado o peinado, a los de las mujeres del entorno en el que habitaban. En cuanto a la mujer musulmana, generalmente cubierta con velos, no hay constancia documental o iconográfica que nos aporte datos sobre una forma característica propia de arreglar sus cabellos, diferente a la utilizada por las cristianas.

Múltiples fueron las maneras de peinarse los cabellos a lo largo del período que estudiamos. Así, hacia 1170 el cabello se dividía hacia los lados por la mitad, igual que en épocas anteriores, y se hacían dos trenzas que, cruzándose por detrás de la cabeza la rodeaban plegando las puntas y sujetándolas por medio de una barbeta. En el caso de que las mencionadas trenzas no fuesen demasiado largas el sistema anterior era muy conveniente para mantener el cabello en su sitio, pero si eran suficientemente largas como para que rodeasen la cabeza por completo y pudieran prenderse en la parte superior de la misma, ni la barbeta o gorguera, ni el prendedero eran necesarios. El poeta navarro Yehuda ha-Leví (Tudela, ca. 1075 - Jerusalén, ca. 1141), en uno de los *Cantos de Boda* hace referencia a las trenzas al señalar:

*"Una emboscada son las dos trenzas,
lobos nocturnos salen de sus cabellos"*¹⁸⁸⁴

También el poeta cordobés Abu Bakr Ibn Baqi (fallecido en 1145), menciona esta manera de recogerse el cabello en los siguientes versos:

*"La estreché como estrecha el valiente su espada,
y sus trenzas eran como tahalíes que pendían desde mis hombros"*¹⁸⁸⁵.

Otro poeta cordobés del siglo XII, Ibn Quzman (ca. 1078-1160), hace referencia a lo anterior, dejando constancia asimismo de que en ocasiones el cabello se dividía de

¹⁸⁸⁴ YEHUDA HA-LEVI 1994, pág. 126-127; IZQUIERDO BENITO y SÁENZ-BADILLOS 1998, pág. 110.

¹⁸⁸⁵ AL-SAQUINDI 1934, pág. 88.

forma que pudieran hacerse más de dos trenzas, llegando incluso hasta seis, según se desprende de los siguientes versos:

*"Seis trenzas vieras cual claros rayos,
saliendo entre la ropa y el alfiler"*¹⁸⁸⁶

Hacia mediados del siglo XII y durante la siguiente centuria las mujeres comienzan a esconder sus cabellos bajo las tocas o tocados tan del gusto de la época, por lo que raramente son visibles en su totalidad. No obstante encontramos referencias literarias de otros países de la Europa cristiana; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris señala:

*"mientras que en su mano llevaba un espejo,
el cual reflejaba sobre su cabeza
una rica trenza con arte peinada."*¹⁸⁸⁷

4.1. Peinado de rueda o rodetes.

Según se desprende de las fuentes iconográficas, a lo largo de los siglos XIII y XIV continuó utilizándose el peinado que consistía en dividir la cabellera por la mitad, trenzando los dos grandes mechones, como vemos, por ejemplo en el fol. 63 r. del *Salterio Luttrell*, ca. 1330-1345, conservado en Londres, British Library (Ms. 42130), (fig. II-194). La diferencia con el peinado anterior radicaba en que dichas trenzas, que podían cubrirse o entrelazarse con tejido¹⁸⁸⁸, a su vez se enrollaban y retorcían sobre las orejas, formando una especie de rollos o abultamientos¹⁸⁸⁹. El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, dice que este tipo de peinado era "*cabello prieto, orejudo*"¹⁸⁹⁰.

¹⁸⁸⁶ QUZMAN, Ibn: *Cancionero andalusí* 1989, pág. 173.

¹⁸⁸⁷ LORRIS y MEUN, 1988, versos 557-559, págs. 56-57. (Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 27: "...elle tenait en sa main un miroir; elle avait tressé d'un riche galon sa chevelure...").

¹⁸⁸⁸ Véase la fig. II-198.

¹⁸⁸⁹ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 82; NORRIS 1999, págs. 178, 180, y figs. 255 y 262.

¹⁸⁹⁰ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992, estrofa 1485, pág. 246.



Fig. II-194. Doncella realizando el peinado de rodete o rueda a su señora.
Luttrell Psalter, British Library, Ms. 42130, fol. 63 r.

Durante el siglo XIII y parte de la siguiente centuria este tipo de peinado generalmente quedaba oculto bajo cofias y otros tocados, por lo que su estudio basándonos en las fuentes iconográficas, resulta muy complicado. Igualmente, en el siglo XIV, según se estudió en su momento, fue habitual cubrir este tipo de peinado con la gorguera, que se sujetaba a ambos abultamientos laterales, enmarcando la parte inferior del rostro¹⁸⁹¹.

Un ejemplo muy interesante de este tipo de peinado aparece representado en la pintura que decora la techumbre de la Catedral de Teruel, fechada hacia el último tercio del siglo XIII, donde una dama luce dos rodetes superpuestos a ambos lados de la cara, (fig. II-195).



Fig. II-195. Rodetes superpuestos a ambos lados de la cara. Catedral de Teruel.

¹⁸⁹¹ Véanse las figs. II-52, II-53 y II-53 b.

Otro ejemplo de peinado de rueda o rodete lo vemos en el refectorio de la Catedral de Pamplona, en el relieve de la *Caza del unicornio*, obra del segundo tercio del siglo XIV, que decora el púlpito situado en el muro oriental, quinto tramo partiendo desde la puerta, (fig. II-196)¹⁸⁹².



Fig. II-196. Peinado de rueda o rodete. Pamplona, refectorio de la Catedral.

Fuera de las fronteras españolas, lo encontramos igualmente en las *Grandes Chroniques de France*, manuscrito ejecutado en París, ca. 1320-1330, conservado en Londres, British Library, (Royal Ms. 16 G VI, vol. I), en cuyo fol. 4 v. aparece representada Helena de Troya¹⁸⁹³, luciendo dicho peinado, (fig. II-196 b).



Fig. II-196 b. Helena de Troya luciendo un peinado de rueda o rodete. *Grandes Chroniques de France*. Londres, British Library, Royal Ms. 16 G VI, vol. I, fol. 4 v.

Lo vemos representado asimismo, en el *Roman du roi Meliadus de Leonnoys*, obra de Helie de Borron, realizada en Nápoles, ca. 1352 y conservada en Londres,

¹⁸⁹² Véanse también las figs. II-33, II-52, II-53, II-101, II-101 b, II-115, II-151, II-152.

¹⁸⁹³ SCOTT 2009, págs. 86-87.

British Library, con la signatura Add, Ms. 12228, en cuyo fol. 220 r, luce este peinado una dama vestida de rosa, (fig. II-197).



Fig. II-197. Peinado de rueda o rodete. Helie de Borron: *Roman du roi Meliadus de Leonnoys*. Londres, British Library, Add, Ms. 12228, fol. 220 r.

También lo vemos, en este caso complementado con toca y gorguera, en la efigie yacente de la que se cree fuera lady Eleanor Percy (fallecida en 1328)¹⁸⁹⁴, de ca. 1340, en Beverley Minster, Beverley, England¹⁸⁹⁵ (fig. II-198). Es interesante señalar que en esta ocasión en el cabello se han entrelazado lo que parecen ser tiras de tejido o cintas.



Fig. II-198. Peinado de rueda cubierto con toca. Tumba de los Percy. Beverley Minster, England.

Esta forma de arreglar el cabello fue evolucionando, de forma que ya hacia finales del siglo XIII, dicho peinado recordaba los cuernos de cabra, de ahí que Herbert Norris¹⁸⁹⁶ lo denomine "ramshorn" (cuerno de cabra). Esta moda, que perduró durante el

¹⁸⁹⁴ Viuda de Henry Percy, primer lord de Alnwick.

¹⁸⁹⁵ HIATT, Charles: *Beverley Minster: An illustrated account of its history and fabric*. London, George Bell & Sons, 1898, págs. 93 y ss.

¹⁸⁹⁶ NORRIS 1999, pág. 180.

siglo XIV, llegaba en ocasiones a tal realismo que se dejaban asomar las puntas del cabello por el centro de los abultamientos para representar las puntas de los cuernos, como vemos en la escultura que representa a María de Valois en su tumba, situada en la iglesia de Santa Clara de Nápoles, obra de Tino di Camaino de ca.1333-1337, (fig. II-199).



Fig. II-199. Peinado de rodete o rueda dejando asomar las puntas de cabello .
Tino di Camaino: Tumba de María de Valois. Santa Clara, Nápoles.

4.2. Peinado con bucle en la nuca.

En el último cuarto del siglo XIII y durante el siglo XIV, vemos reflejado en la iconografía contemporánea, un peinado muy extendido entre los hombres, que será adoptado asimismo por las mujeres. Consistía en una melena más o menos corta terminada formando un gran bucle a la altura de la nuca, que aunque frecuentemente se cubría con diferentes tocados, solía quedar a la vista en la parte posterior inferior de la cabeza.

Un ejemplo de este tipo de peinado, en este caso masculino, aparece en la Cantiga XVI-3 del Códice Rico escurialense, ca. 1275 (Ms. T-I-1), donde lo vemos asomar bajo la cofia del caballero (fig. II-200). Muy similar al anterior es el de la dama reflejada en la Cantiga LXVIII-2 del mismo Códice Rico, en esta ocasión representado

por debajo de la albanega, (fig. II-201). Otro ejemplo muy semejante lo tenemos en el *sepulcro de doña Inés Téllez Girón* (fig. II-131), aquí por debajo del tocado alto¹⁸⁹⁷.



Fig. II-201. Peinado formando un bucle en la nuca que asoma por debajo del tocado.
Cantigas de Santa María. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1, Cantiga XVI-3.



Fig. II-202. Peinado formando un bucle en la nuca que asoma por debajo del tocado de ambos personajes.
Cantigas de Santa María. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1., Cantiga LXVIII-2.

A lo largo del siglo XIV son asimismo abundantes las representaciones plásticas en las que aparece reflejado este tipo de peinado, tanto en Castilla como en otros lugares de la Europa cristiana. Así, aparece en una de las tablas con la *Leyenda de Santa Lucía*, obra realizada por el maestro de Estimariu, pintor anónimo catalán del siglo XIV, probablemente formado en el taller de Destorrents, que se conservan en Madrid, Museo del Prado, (fig. II-203).

¹⁸⁹⁷ Véanse también las figs. II-18, II-19, II-20, II-86, II-121, II-127, II-128, II-129, II-130, II-131, II-136, II-137, II-140, II-141, II-157, II-162, II-163.



Fig. II-203. Peinado formando un bucle en la nuca.
Maestro de Estimaríu: *Leyenda de Santa Lucía*. Madrid, Museo del Prado.

Un peinado similar al anterior lucen dos mujeres reflejadas en la *Vida y Milagros de San Luis*, manuscrito realizado por Guillaume de Saint-Pathus, ca. 1330, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. français 5716), (fig. II-204).



Fig. II-204. Mujeres con peinado formando un gran bucle en la parte baja de la cabeza.
Guillaume de Saint-Pathus: *Vida y Milagros de San Luis*. París. Bibliothèque Nationale de France.

También lo vemos en la imagen de la *Virgen*, que formaba parte de una Anunciación, obra, probablemente sienesa, de ca. 1360-1380, conservada en Madrid, Museo Thyssen Bornemisza¹⁸⁹⁸, (fig. II-205).

¹⁸⁹⁸ Sobre el estudio de esta imagen véase WILLIAMSON 1987, págs. 98-102.



Fig. II-205. Peinado formando bucle en la zona posterior. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.

Está presente asimismo en el *Busto relicario de Santa Juliana*¹⁸⁹⁹, obra realizada en Roma, ca. 1376, actualmente conservada en Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, (fig. II-206).



Fig. II-206. Sta. Giuliana con peinado formando un gran bucle en la parte baja de la cabeza. *Busto relicario de Santa Juliana*. Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Nueva York.

4.3. Trenzas rodeando la cabeza.

Hacia mediados del siglo XIV aparece un tipo de peinado, de moda en todo el occidente cristiano, que consistía en dividir el cabello horizontalmente en la parte superior de la cabeza, peinando la mitad trasera del cabello de forma que se creasen dos

¹⁸⁹⁹ HOVING 1963, págs. 173-181; WILLIAMSON 1987, págs. 100, 103.

grandes trenzas que, cruzándose por la nuca se subían por ambos lados de la cabeza, mientras que la parte delantera podía ondularse y rizarse sobre la frente¹⁹⁰⁰. El dibujo según Viollet-le-Duc, (fig. II-207), lo muestra con toda claridad.

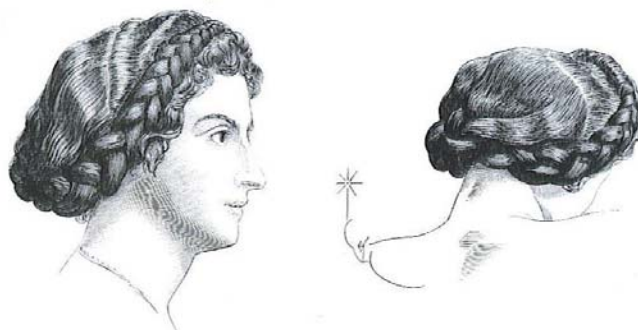


Fig. II-207. Dibujo según Viollet-le-Duc.

Este peinado aparece reflejado con mucha frecuencia en la iconografía tanto española como de otros lugares europeos. Vemos ejemplos en el Monasterio de Pedralbes, en la pintura mural que decora la Capilla de San Miguel, obra de Ferrer Bassá de ca. 1343-1346, en la representación de las Tres Mujeres Visitando el Sepulcro Vacío, donde una de ellas aparece reflejada con este tipo de peinado, (fig. II-208). O bien en el zaragozano armario relicario del Monasterio de Piedra, de 1390, conservado en la Real Academia de la Historia, decorado con pinturas que en el exterior de la puerta derecha, están dedicadas a la Pasión de Cristo, con la representación del juicio de Pilatos, donde lo encontramos de nuevo, (fig. II-209).



Fig. II-208. Peinado a base de trenzas alrededor de la cabeza. Monasterio de Pedralbes, Capilla de S. Miguel.

¹⁹⁰⁰ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 78. Véase también NORRIS 1999, pág. 178 y fig. 253.



Fig. II-209. Peinado trenzado alrededor de la cabeza. Armario relicario del Monasterio de Piedra. Madrid, Real Academia de la Historia, (nº inv. antiguo: 02).

Similar a los anteriores es el peinado que vemos en el *Busto relicario de Santa Mabile*, obra realizada en Siena, ca. 1370-1380, posiblemente por Angelo di Nalducci, pintor de Siena entre 1343 y 1389¹⁹⁰¹, y conservada, desde 1857, en París, Musée National du Moyen Âge (Cl. 2624), (fig. II-210). La santa representada en este busto, que sujeta sus cabello con dicho tipo de peinado, está identificada por una inscripción en la base del mismo, que la describe como una de las once mil vírgenes, compañeras en el martirio de Santa Úrsula de Colonia.



Fig. II-210. Santa luciendo el peinado de moda con trenzas rodeando la cabeza. París, Musée National du Moyen Age (Cl. 2624)

¹⁹⁰¹ LEMOINE 1996, págs. 56-57.

En algunas ocasiones este peinado se complementaba con cintas de colores que se entrelazaban en el cabello, como lucen las muchachas representadas en *Los efectos del buen Gobierno urbano*, pintura mural que decora la Sala de la Pace, en el Palazzo Pubblico de Siena, obra de Ambrogio Lorenzetti de ca. 1337-1340, (fig. II-211).



Fig. II-211. Trenzas alrededor de la cabeza, adornadas con cintas.
Ambrogio Lorenzetti: *Los efectos del buen Gobierno urbano*. Siena, Palazzo Pubblico.

Un peinado de características similares aparece representado en la obra *Theatrum Sanitatis*, manuscrito del siglo XIV, conservado en Roma, Biblioteca Casanatense (Ms. 4182), en cuyo fol. 102 vemos a varias mujeres que adornan sus cabellos con cintas de colores (fig. II-212), o con guirnaldas de flores (fig. II-213).



Fig. II-212. Trenzas alrededor de la cabeza adornadas con cintas.
Theatrum Sanitatis. Roma. Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, fol. 102.



Fig. II-213. Trenzas alrededor de la cabeza adornadas con cintas y flores.
Theatrum Sanitatis. Roma. Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, fol. fol. 69

Una variante del peinado anterior consistía en dividir el cabello de la parte posterior de la cabeza por la mitad, haciendo dos grandes trenzas, muchas veces añadiendo postizos¹⁹⁰², que se llevaban desde la nuca hacia la parte baja de las mejillas para volver a torcerlas hacia atrás, formando un abultamiento en la parte baja de la cabeza¹⁹⁰³. Con el cabello de la parte anterior dividido en dos por una raya horizontal, se realizaban otras dos trenzas que torciéndose verticalmente sobre las mejillas, se llevaban hacia atrás, incorporándolas al cabello restante. Para comprender cómo se realizaba este tipo de peinado, puede ser de utilidad el estudio de personajes para la realización de *Un Jardin d'Amour*, ca. 1350-1355, conservado en Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, (fig. II-214).



Fig. II-214. Forma de realizar un peinado de moda. *Estudio de personajes*.
Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

¹⁹⁰² Tertuliano hace ya referencia a los "postizos cosidos y trenzados que os sujetáis, ya a modo de bonete como cubrecabeza y cobertura de la coronilla, ya como un moño sujeto en el cuello" (TERTULIANO 2001, Libro II, capítulo 7.1, pág. 87).

¹⁹⁰³ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, págs. 79-80.

Las representaciones plásticas de este tipo de peinado son muy abundantes. Uno de los numerosos ejemplos, en las *Oeuvres de Guillaume de Machant*, manuscrito del maestro du Remède de Fortune, ca. 1335-1360, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. fr. 1586), en cuyo fol. 51 r. se representa "La dance" y donde todas las damas representadas lucen esta forma de arreglarse los cabellos, (fig. II-215).



Fig. II-215. Peinado a la moda a base de trenzar el cabello sobre la nuca y las orejas.
Oeuvres de Guillaume de Machant. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1586, fol. 51r.

Como alternativa al peinado anteriormente analizado, se puso de moda otra variante consistente en dividir el cabello como antes, pero ahora la zona de la frente y los laterales se entrelazaban con cintas de colores o hebras de oro; el resto del cabello se ondulaba y sujetaba por medio de algún ornamento, broche o cierre, en la parte baja de la nuca, formándose así una larga cola que podía dejarse suelta o trenzada en una coleta que cayese sobre la espalda¹⁹⁰⁴. Las representaciones de este peinado son frecuentes en la iconografía europea. Uno de los ejemplos españoles más destacados es la *Virgen* que sostiene al Niño en sus brazos, obra del Maestro de Langa de finales del siglo XIV, conservada en la Colección Bauza de Madrid, (fig. II-216).



Fig. II-216. Maestro de Langa: Virgen luciendo un peinado a la moda. Madrid, Colección Bauza.

¹⁹⁰⁴ NORRIS 1999, pág. 178 y fig. 254.

Fuera de la península ibérica vemos este tipo de peinado en la *Alegoría de la Industria*, representada en el fol. 22 del *Documenti d'Amore*, manuscrito de ca. 1310, conservado en Roma, Biblioteca Vaticana (Ms. Barb. Lat. 4077), (fig. II-217); en este caso la cabellera de la parte inferior de la cabeza en vez de suelta aparece trenzada.



Fig. II-217. Peinado a la moda. *Alegoría de la Industria*.
Documenti d'Amore. Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4077, fol. 22.

Ejemplo similar a los anteriores, aparece en *Les très belles heures de Notre-Dame du duc de Berry*, obra de ca.1380-1390, París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. nouv. acq. lat. 3093), en cuyo fol. 76 v. la Virgen, en el momento de ser coronada por Cristo, luce un peinado de las señaladas características, (fig. II-218).



Fig. II-218. Peinado a la moda. *Les très belles heures de Notre-Dame du duc de Berry*
París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. nouv.acq. lat. 3093, fol. 76 v.

4.4. Trenzas laterales de forma vertical.

Hacia mediados del siglo XIV surge una nueva forma de peinarse, que se extendió por toda Europa como se desprende de sus numerosas representaciones plásticas. En España, por el contrario, no se encuentran ejemplos iconográficos del mismo, por lo que, o bien no se utilizó o se cubría con tocas o tocados que no lo dejaban a la vista. Dicha moda consistía en dividir el cabello en dos grandes trenzas rígidas, dobladas verticalmente sobre las orejas y mejillas, de forma que la cara quedaba enmarcada por ellas¹⁹⁰⁵, como vemos reflejado en el fol. 32 r. de la *Haggadá* italiana, de finales del siglo XIV, conservada en Jerusalén, Instituto Schocken (Ms. 24085), (fig. II-219).



Fig. II-219. Mujer judía con trenzas verticales a ambos lados de la cara. *Haggadá*. Jerusalén, Instituto Schocken, Ms. 24085, fol. 32 r.

Este tipo de peinado dió lugar a diversas variantes al jugar con la cantidad de cabello y la combinación de trenzas y mechones sueltos, que asimismo podían complementarse con coronas, o bien con garlandas o trezas. Un ejemplo de ello lo encontramos en la pintura mural, procedente de la capilla de Saint Stephen, de la Catedral de Westminster, ca. 1350-1360, actualmente en Londres, British Museum¹⁹⁰⁶, (fig. II-220), en la que se representan mujeres de la nobleza luciendo este peinado. Es interesante observar asimismo que dichas trenzas verticales van complementadas con coronas y adornadas con algún tipo de pequeña joya que las realza considerablemente.

¹⁹⁰⁵ VIOLLET-LE-DUC 2004, Tomo III, pág. 80; NORRIS 1999, pág. 270; THURSFIELD 2011, pág. 206.

¹⁹⁰⁶ Estas pinturas fueron copiadas por Richard Smirke (1778-1815) durante la demolición de la capilla efectuada para la ampliación del Parlamento en 1800. La capilla superior donde se encontraban estas pinturas fue destruida por un incendio ocurrido en 1834. (Sobre estas pinturas véase: EMERY 2006, pág. 257; COOKE 1987, págs. 21 y ss.; ROBINSON 2008, pág. 184).



Figs. II-220. Peinado a base de trenzas de forma vertical a ambos lados de la cara. Londres, British Museum.

Peinado similar, tiene el *Busto de María de Francia*, hija de Carlos V, ca. 1381; obra procedente de la abadía francesa Notre Dame la Blanche, conservada en Nueva York, Metropolitan Museum of Art, (fig. II-221). En este caso el peinado se complementa con una garlanda o treza, que, con el fin de amoldarse a la forma del peinado, va provista de dos oquedades a ambos lados de la pieza para introducir por ellas las trenzas verticales.



Fig. II-221. Trenzas verticales sujetas con garlanda o treza. *Busto de María de Francia*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Peinado muy similar es el que luce la efigie yacente representada en el *Sepulcro de María de España*, fallecida en 1379, (fig. II-222). La obra, que procede de la iglesia de los Jacobinos (Toulouse, France), se conserva actualmente en la Abadía de Saint Denis¹⁹⁰⁷.

¹⁹⁰⁷ WILLIAMSON 1997, págs. 233-234.



Fig. II-222. Trenzas verticales sujetas con garlanda o treza.
Sepulcro de María de España. Abadía de Saint Denis.

CAPÍTULO III.
EL CALZADO: CRISTIANOS,
MUSULMANES Y JUDÍOS.

Durante toda la Edad Media el calzado adquirió una gran importancia, pasando de ser un objeto meramente práctico a convertirse en piezas de verdadero lujo, acorde con la moda de cada momento. La ostentación en el atuendo, y dentro de éste, el calzado rico, estaba en relación directa con el poder y la importancia de la monarquía que los exhibía en las grandes ocasiones como fiestas cortesanas, enterramientos, ceremonias solemnes de coronaciones, negociaciones políticas, etc.

Por otra parte es importante señalar que el estudio del calzado femenino resulta especialmente complejo, ya que la vestimenta cubría por completo los pies de las mujeres, apareciendo muy raramente representado en las fuentes iconográficas. No obstante, sabemos con certeza que era básicamente igual al utilizado por los hombres, quienes en estos momentos marcaban la moda. Es importante señalar asimismo que el calzado utilizado durante los siglos XIII y XIV por cristianos, musulmanes y judíos fue similar, exceptuando ciertas características que serán analizadas en este capítulo.

1. TIPOLOGÍA DEL CALZADO SEGÚN LOS MATERIALES.

Centrándonos en el material con que se fabricaba el calzado, podemos considerar dos grandes grupos: los realizados en tela y aquellos elaborados con cuero. En ambos casos el calzado podía también ir adornado con todo tipo de elementos como por ejemplo las *ferpas* o flecos, prohibidos por Alfonso X, mediante el Ordenamiento dado el 27 de febrero de 1256 en Sevilla, en un intento por controlar el aumento de la riqueza y el lujo en Castilla. Con dicho Ordenamiento se permitía el uso de zapatos dorados, pero “*que no sean ferpados*”, aplicándose la pena de cortar el pulgar al zapatero que así lo hiciera¹⁹⁰⁸. Pero salvando estos ordenamientos de control suntuario, hay que señalar asimismo que muchos de ellos se fabricaban con materiales de gran calidad e iban enriquecidos con plata, oro o incluso piedras preciosas, como veremos seguidamente. Este tipo de calzado ricamente adornado estuvo muy de moda tanto en la Europa cristiana como en los países del Islam, como se desprende de distintas fuentes documentales y literarias. Entre ellas se encuentra el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII, donde leemos:

*“Qual quier de los çapatos valía una çidat...”*¹⁹⁰⁹.

Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, comenzada en 1325, hace asimismo referencia a este tipo de piezas ricas al describir un calzado femenino del modo siguiente:

*“...con incrustaciones de perlas y jacintos que fueron vendidos por siete mil dinares y que se dice pertenecieron a la hija del jeque Hud, aunque otros afirman que eran de una de sus concubinas”*¹⁹¹⁰.

1.1. Calzado realizado en tela.

No hay constancia documental de una denominación concreta para este tipo de calzado. Violet-le-Duc¹⁹¹¹ lo llama “*soliers*”, siendo un tipo de prenda muy deseada por

¹⁹⁰⁸ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, págs. 88 y 89.

¹⁹⁰⁹ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 92, pág. 154.

¹⁹¹⁰ BATTUTA 2005, pág. 595.

¹⁹¹¹ VIOLETTE-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 64.

su flexibilidad y gran comodidad. En la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris hace referencia a él al señalar:

*"Il était finement chaussé de souliers à lacets"*¹⁹¹²

Para su confección se utilizaban normalmente tejidos de cierta delicadeza elaborados con sedas, entre ellos los cendales, como se desprende de un pasaje de la *Gran Conquista de Ultramar*, ca. 1295:

*"... e' fizo adocil ant'el los cendales con que fue calzado"*¹⁹¹³.

Además de los mencionados tejidos, para la elaboración de este tipo de calzado se emplearon adornos de gran riqueza, como se desprende de *La Gran Conquista de Ultramar*, ca. 1295, donde se describen los zapatos utilizados por la Condesa Ida del siguiente modo:

*"...e los zapatos que calzaba eran de seda e labrados con oro e con piedras preciosas, los más ricos que podrían ser"*¹⁹¹⁴.

Fuera de España, en un inventario de Carlos V de Francia (1364-1380), se hace la siguiente descripción de unos zapatos:

"...de raso azul bordados de lises, orfresado todo el empeine y sembrado de aljofar, con K K coronadas y margaritas en el espacio intercluso de los orfreses,
....¹⁹¹⁵.

Entre las piezas arqueológicas que han llegado hasta nuestros días, se encuentra el calzado perteneciente al que fuera arzobispo de Toledo, Rodrigo Ximénez de Rada, ca. 1247, conservados en la abadía de Santa María de Huerta (Soria), (fig. III-1).

¹⁹¹² LORRIS y MEUN, 1949, pág. 31.

¹⁹¹³ ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, libro 4º, capítulo XLIV, pág. 525.

¹⁹¹⁴ ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, libro primero, capítulo CXLIX, pág. 94.

¹⁹¹⁵ *Inventarios de Carlos V*, inventario núm. 3447. Citado en: VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 314.



Fig. III-1. Sandalias del arzobispo Ximénez de Rada. Vista lateral interna.
Abadía de Santa María de Huerta (Soria).

Este tipo de prenda denominada *sandalia* en la Edad Media, era empleada por clérigos de la alta jerarquía de la Iglesia, según se desprende de ciertos documentos; así, en la ley CVII del *Setenario* de Alfonso X el Sabio, se trata "*De las vestimentas que sson establecidas en Ssanta Eglesia para los mayores ssaçerdotes*" donde, entre otras cosas se señala:

*"La segund, ssandalias, sson otra manera que sson ffechas ssegunt çapatos anchos que quepan ssobre las calças et han de auer las ssuelas de ffuste, assí commo de çuecos. Et deuen ser abiertos de parte de delante do sse ayunta el pie con la pierna, e tener cuerda de dentro con que sse aprieten por que se paren bien quando ffueren calçados..."*¹⁹¹⁶.

También se hace una pequeña descripción de este tipo de calzado en el recibo formal dado en junio de 1300 a Sancho Ramiro, canónigo de Cuenca, en nombre de don Pascual, obispo de dicha ciudad, por el que consta haber recibido diferentes prendas y alhajas, entre las que aparecen:

*"Un par de sandalias obradas á leones, et a castiellos con piedras con sus calzas..."*¹⁹¹⁷.

Las precisiones efectuadas en los documentos anteriores se ajustan con gran exactitud a las piezas arqueológicas que estudiamos, estando éstas realizadas con una base de corcho de 2,5 cms. de grosor, que va protegida con una suela de cuero. Estas sandalias van rematadas con un galón realizado con seda e hilos metálicos de color

¹⁹¹⁶ ALFONSO X: *Setenario* 1984, Ley CVII, pág. 255.

¹⁹¹⁷ BENAVIDES 1860, tomo II, documento CLVII, pág. 213.

crudo con una decoración de motivos geométricos enfilados. Se sujetaban al tobillo por medio de un cordón que puede verse aún en el interior. La parte exterior del cuerpo del calzado está formado por un tejido de *xamit*, labrado de seda marrón, sobre el que van bordados con hilos metálicos grandes flores de cuatro pétalos, que en su unión crean el efecto de círculos secantes, y en el centro de éstos se destacan estrellas de cuatro puntas realizadas con *aljófara*, (fig. III-2). El interior va forrado con otro tejido de seda de color crudo¹⁹¹⁸.



Fig. III-2. Sandalia del arzobispo Ximénez de Rada. Vista lateral externa. Detalle del tejido. Abadía de Santa María de Huerta (Soria).

Otra pieza muy similar a la anteriormente analizada, es la que perteneció al obispo de Mondoñedo, Pelayo II de Cebeira, (fallecido en 1218), que procede de su sepulcro de Ribadeo, y se conserva actualmente en el Museo de la Catedral de Mondoñedo (fig. III-3)¹⁹¹⁹. Fuera de España, se conserva el calzado que perteneció al Arzobispo Hubert Walter de Canterbury, muerto en 1205, hallado en su enterramiento en la Catedral de Canterbury. Está realizado en seda, y decorado con cruces, hojas, águilas y estrellas bordadas con hilos de plata¹⁹²⁰.

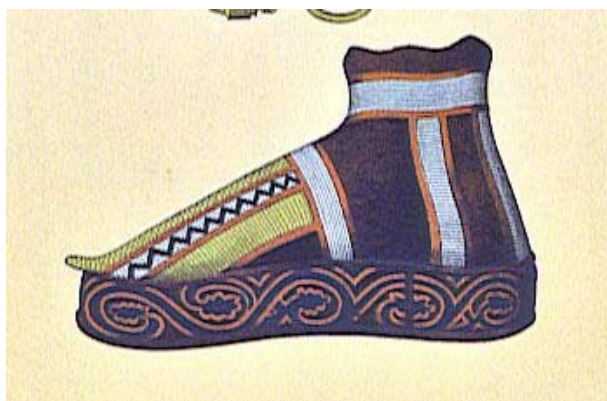


Fig. III-3. Calzado elaborado con tela de Pelayo II de Cebeira. Museo de la Catedral de Mondoñedo.

¹⁹¹⁸ SANTOS y SUAREZ 1995 b, pág. 361; CATÁLOGO exposición 2006, volumen I, pág. 236.

¹⁹¹⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 2005 b, pág. 73 y ss.

¹⁹²⁰ ZARNECKI et al. 1984, pág. 358, n° 493a.; GREW and NEERGAARD 2006, pág. 113.

1.1.1. Decoración del calzado realizado en tela.

Entre los sistemas decorativos empleados hay que señalar el bordado, que se realizaba sobre el tejido con el que se elaboraba el calzado. Esta decoración admitía todo tipo de variantes, llegando a ser en ocasiones de gran complejidad, incluso con motivos arquitectónicos; así, en el "Cuento del Molinero", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, su autor, el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400) nos relata cómo un sacristán llamado Absolón calzaba:

*“zapatos escarlatas con dibujos tan fantásticos como el del rosetón de la Catedral de San Pablo”*¹⁹²¹.

Generalmente los motivos eran de tipo geométrico a base de líneas curvas y rectas, formando red de rombos, estrellas, rosetas, retículas cuadradas, crucetas, etc, como veíamos más arriba en la pieza arqueológica procedente del enterramiento de Ximénez de Rada (figs. III-1 y III-2). En Francia tenemos un ejemplo similar en el calzado que luce la efigie yacente de la tumba de Philippe, hermano del rey San Luis de Francia, ca. 1245 que, procedente de la Abadía de Royaumont, se conserva en la Abadía de Saint Denis; dicho calzado, que estaba realizado con un tejido azul, iba bordado con rosetas doradas¹⁹²².

Este tipo de decoración aparece reflejada con bastante frecuencia en la iconografía castellana del siglo XIII, así como en la de otros lugares europeos. Uno de los numerosos ejemplos, en la Cantiga CL del Códice de los Músicos, ca. 1272-1285, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. B.J.2.), donde el calzado está decorado con una especie de rosetas, semejantes a las mencionadas anteriormente, (fig. III-4).

¹⁹²¹ CHAUCER 2001, pág. 141. Véase también CHAUCER 2010, pág. 85 (*"He had tracery on his shoes, as if they were stained-glass windows..."*).

¹⁹²² VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 315.



Fig. III-4. Calzado decorado con rosetas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.J.2. Cantiga CL.

Otro ejemplo de este tipo de decoración bordada aparece en la Cantiga CLXX del mismo Códice escurialense de los Músicos (Ms. B.J.2), en este caso formando una red de rombos, (fig. III-5).



Fig. III-5. Calzado decorado con red de rombos. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.J.2. Cantiga CLXX.

A lo largo de los siglos XIII y XIV fue muy frecuente un sistema decorativo del calzado que, en lugar de cubrirlo por completo con el tejido decorado, se basaba en la utilización de tiras borbadas que se superponían a lo largo de la pala del zapato o bien se ramificaban componiendo formas caprichosas. Para elaborar la decoración de estas tiras, a base de un punto similar a la cadeneta,¹⁹²³ se utilizaban hilos de seda de diferentes colores como rojo, blanco o verde. Dicha técnica decorativa fue conocida en

¹⁹²³ Dibujo realizado por Susan Mitford, EN: GREW and NEERGAARD 2006, pág. 79.

el siglo XIII como "*opus pulvinarium*"¹⁹²⁴, debido a que este tipo de bordado era el empleado habitualmente en el adorno de los cojines, como es el caso del hallado en el sarcófago de Don Fernando de la Cerda, (fallecido en 1275), (fig. III-7), conservado en el panteón real de las Huelgas (Burgos), realizado fingiendo cadenetas, que, según Gómez Moreno, pudiera ser lo que llamaban "*punto sesgo, con hilos de seda sobre muselina, procediendo siempre en líneas verticales y horizontales, de modo que no se altera la regularidad del encadenado.*"¹⁹²⁵.

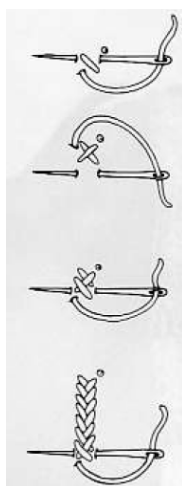


Fig. III-6. Tipo de punto empleado en las tiras decorativas del calzado. (Dibujo según Susan Mitford).

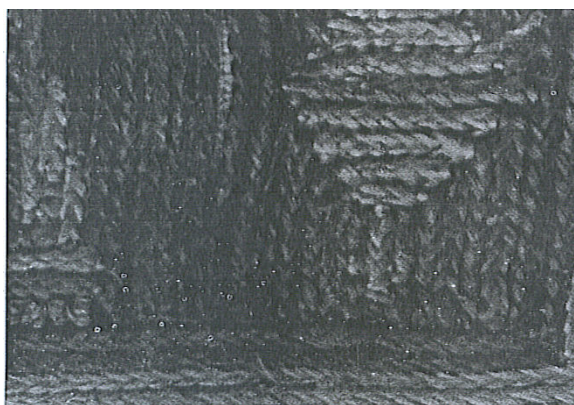


Fig. III-7. Cojín de Don Fernando de la Cerda. Detalle del bordado en el que se basa la decoración de las tiras decorativas del calzado. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos).

En las fuentes iconográficas, tanto españolas como de otros lugares de la Europa cristiana, aparece reflejado frecuentemente este tipo de adorno decorando el calzado, tanto femenino como masculino, generalmente de santos y reyes, por lo que

¹⁹²⁴ "*Pulvinar*" en latín significa almohada para el triclinio de los lectisternium y para el sitio de los emperadores.

¹⁹²⁵ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 86, núm. 70, Láminas CXXIII y CXXIV.

posiblemente sea un indicativo de estatus social elevado. Uno de los numerosos ejemplos, aparece en la pintura que decora el *Frontal de Santa Lucía*, obra de mediados del siglo XIV, que procede de la Iglesia de Sta. Lucía de Mur (Pallars Jussá), hoy conservada en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. MNAC 35703). En dicha obra, vemos este tipo de tiras decorativas tanto en el calzado que luce la Santa, como en el del monarca que aparece sentado en su trono (fig. III-8).



Fig. III-8. Santa y monarca luciendo calzado con tiras bordadas decorativas. *Frontal de Santa Lucía*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Un ejemplo similar al anterior, en la Cantiga CCCXXX del Códice de los Músicos, ca. 1272-1285, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. B.J.2), (fig. III-9).



Fig. III-9. Calzado decorado con tiras bordadas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.J.2. Cantiga CCCXXX.

En la iconografía del occidente cristiano es muy frecuente ver a la Virgen luciendo este tipo de decoración en su calzado. Uno de los numerosos ejemplos lo vemos en la imagen de *Nuestra Señora de la Consolación*, del primer tercio del siglo XIII, conservada en el convento de las Clarisas Franciscanas, en Zaragoza, (fig. III-10).



Fig. III-10. Zapatos de Ntra. Señora de la Consolación con tira decorativa.
Convento de las Clarisas Franciscanas. Zaragoza.

Calzado similar al anterior aparece en la pintura mural que decora la Capilla Dorada del convento de Santa Clara, en Tordesillas (Valladolid), donde puede verse parte de la Adoración de los Magos, ca. 1340-1350, y en ella a la Virgen con este tipo de adorno sobre la pala de su calzado, (fig. III-11).



Fig. III-11. Calzado de la Virgen. Detalle de la decoración a base de tiras formando crucetas.
Tordesillas (Valladolid), convento de Santa Clara.

Fuera de la península ibérica encontramos igualmente este tipo de calzado decorado con tiras bordadas. Un ejemplo en el *Salterio de Ingeborg*, ca. 1200, conservado en Chantilly, Musée Condé (Ms. 9), en cuyo folio 16 v. aparece la Presentación de Jesús en el Templo, donde la Virgen María luce dicho adorno en su calzado, (fig. III-12).



Fig. III-12. Virgen María con calzado decorado con tiras decorativas.
Salterio de Ingeborg, Chantilly, Musée Condé, Ms. 9, fol. 16 v.

1.2. Calzado realizado en cuero.

Para la fabricación de este tipo de calzado se utilizaron cueros y pieles. Algunos de los más apreciados estaban curtidos con *zumaque*, *çumac* o *çimach*, arbusto que contiene tanino, empleado entre otras cosas, con dicho fin. Se cultivó en la España medieval¹⁹²⁶, según se desprende de distintos documentos; así, en el *Fuero de Zorita de los Canes* (Guadalajara), (siglo XIII al XIV), se ordena que:

*"...tod aquel que çumac ageno cogiere, peche .X. ma."*¹⁹²⁷.

En los aranceles del peaje que se cobra en Zaragoza por el merino de Jaime II de Aragón, en 1292, se lee: *"Item de quintal de çimach, III dineros"*, así como: *"Item carga de cimach, XII dineros"*¹⁹²⁸.

Está asimismo documentada su exportación en la Cataluña trecentista, como se desprende de las Cortes de Tortosa de 1362, en las que aparece:

*"...reudor, sumach e tany que exirà de la terra de Cathalunya"*¹⁹²⁹.

El cuero utilizado en la confección del calzado procedía de distintos animales, como vaca, cabrito, o carnero, como se pone de manifiesto en numerosos documentos

¹⁹²⁶ GUAL CAMARENA 1976, pág. 292.

¹⁹²⁷ *Fuero de Zorita de los Canes* 1911, pág. 82.

¹⁹²⁸ GUAL CAMARENA 1976, documento XIX, 52, págs. 154 y 156 respectivamente.

¹⁹²⁹ *Cortes de los antiguos reinos de Aragón y de Valencia y principado de Cataluña* 1896-1919, volumen II, pág. 257.

de la época; así, en las Cortes celebradas en 1252 en Sevilla, Alfonso X ordenaba que se pagaran los realizados con cabrito del siguiente modo:

*"Çapatos prietos de cabrito entallados et de acuerda V pares por un mr los meiores"*¹⁹³⁰.

En el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado en las Cortes de Valladolid de 1351 por Pedro I, se valoran distintas piezas de calzado según las pieles con que estuvieran hechos, del siguiente modo:

*"... et por el par de los zapatos de cabrito, quinse dineros... Et á los otros zapateros de lo corado, denles por el par de las zapatas de vaca, tres maravedís é medio"*¹⁹³¹.

En las Cortes de Toro, celebradas en 1369 se hace referencia a la piel de carnero al señalar:

*"... é que den el par de los zapatos de... o de carnero para los mayores el par por tres maravedís é medio, é los menores por dos maravedís é medio"*¹⁹³².

A lo largo de los siglos XIII y XIV se utilizó asimismo la **badana**, piel o cuero curtido de carnero, vaca u oveja, famosa por su gran blandura y suavidad¹⁹³³, por lo que fueron empleadas especialmente en la elaboración de calzado destinado a pies delicados¹⁹³⁴. La badana aparece mencionada en numerosos documentos de los siglos XIII y XIV; así, en los aranceles del peaje que se cobra en el castillo de Candanchú, de donde se desprende que era un material que se exportaba a través de dicha localidad pirenaica, aparece:

*"De carga de ..., o de badanas, ...: IIII solidos"*¹⁹³⁵

Este tipo de cuero aparece asimismo en el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, de 1351, donde leemos:

¹⁹³⁰ BALLESTEROS 1911, *De cuanto valan los çapatos*, pág. 127.

¹⁹³¹ *Colección de Cortes* 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 11.

¹⁹³² *Ibidem*, *Cortes de Toro de 1369*, pág. 19.

¹⁹³³ GUAL CAMARENA 1976, págs. 224 y 225; CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 20.

¹⁹³⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ 2002, pág. 264.

¹⁹³⁵ Archivo de la Corona de Aragón. Cancillería. Varia, núm. 40, fol. 50 r.; citado en GUAL CAMARENA 1976, documento XXIII, 20, págs. 160 y 161 respectivamente.

"...et por el par de los zapatos de laso de badana para ome, tres maravedís : ... et por el par de las zapatas de badana de muger, á dies é ocho dineros : et por el par de los zuecos pretos é blancos de badana é dende ayuso, lo mejor que se abenieren"¹⁹³⁶ .

En las Cortes de Toro de 1369 el rey Enrique II ordenaba que se pagara a los zapateros del modo siguiente:

"...é que den el par de los zapatos de laso de vadana ó de carnero para los mayores el par por tres maravedís é medio, é los menores por dos maravedís é medio; ... é que den el par de los zuecos ... los de vadana, los mayores por quatro maravedís, é los menores por dos maravedís é medio..."¹⁹³⁷ .

Muy popular fue también el **guadamecí**, badana curtida y posteriormente adornada con dibujos de pintura o relieves¹⁹³⁸. El origen de la palabra procede del árabe "yild gademesi", cuero de Gadamés, (oasis de Libia)¹⁹³⁹, donde parece que se inició su elaboración, y desde donde se extendería a varias ciudades de la España musulmana y de ahí a la cristiana. En 1316 se fabricaban en Barcelona y Valencia¹⁹⁴⁰. El proceso de elaboración consistía básicamente en, una vez curtida la piel, se mojaba, se reblandecía, se batía y golpeaba para suavizarla y estirla. Una vez seca se encolaba y se aplicaban las láminas de plata, que se bruñían posteriormente para conseguir un brillo deseado. Una vez plateado el cuero se imprimía el dibujo, utilizando distintas técnicas. Posteriormente se aplicaba el barniz, que solía llamarse oro, porque una vez seco lo imitaba. A veces, según los casos, se raspaban ciertas partes quedando la plata vista.

Uno de los materiales más importantes en la Edad Media fue el **cordobán**, piel o cuero curtido de cabra o macho cabrío¹⁹⁴¹. Según el Diccionario de la Real Academia Española, procede de Córdoba, ciudad de fama en la preparación de estas pieles durante

¹⁹³⁶ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 11.

¹⁹³⁷ Ibidem, Cortes de Toro de 1369, pág. 19.

¹⁹³⁸ AGUILÓ 1994, págs. 331 y ss.

¹⁹³⁹ RIVERA et al. 1997, págs. 251 y ss.; LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo III, pág. 313; MARTÍNEZ MARTÍNEZ 2002, págs. 238-239, nota 5.

¹⁹⁴⁰ GUAL CAMARENA 1976, pág. 335.

¹⁹⁴¹ Ibidem, pág. 281; AGUILÓ 1994, págs. 325 y ss.

la Edad Media, siendo el más estimado en Europa¹⁹⁴². Ya en el siglo VIII, en tiempos de Carlomagno (768-814), Córdoba abastecía los mercados occidentales de esta piel para la fabricación del calzado de lujo¹⁹⁴³, según se desprende de las abundantes noticias, tanto literarias como documentales, sobre la rápida expansión y aprecio del cordobán, no sólo en la península ibérica, sino por toda Europa; así, aparece reseñado en los aranceles del peaje que se cobraba en el castillo de Candanchú, donde se señala:

*"De carga de cordouanes... III solidos"*¹⁹⁴⁴.

El término cordobán se extendió tanto, que llegó a aplicarse no sólo a la piel, sino al calzado fabricado con ella¹⁹⁴⁵, y no sólo a los cueros procedentes de Córdoba, sino también a todos los demás, que habían sido sometidos a procedimientos análogos de elaboración, prescindiendo del país de origen. Así, el calzado realizado en cuero toma este nombre español que ha llegado a Francia, ya que a través de *cordoanier*, *cordubanier*, *courdoennier* dió finalmente *Cordonnier*¹⁹⁴⁶, que es el nombre moderno con que en francés se designa el oficio de zapatero. Hay constancia documental de que existieron diferentes calidades de cordobán; así, por ejemplo, en las Cortes de Toro de 1369 se hace una distinción entre los distintos tipos al señalar:

*"Otrosi el buen cuero del buen cordoban en pelo que vala ocho maravedís, é el que non fuere tan bueno que vala seys maravedís, é cortido adobado que vala el mejor trese maravedís, é el que non fuere tan bueno que vala diez,..."*¹⁹⁴⁷.

El calzado realizado con el cordobán más rico fue controlado por medio de normas y ordenanzas que vigilaban tanto el material utilizado para su confección, como su adecuada fabricación y consiguiente comodidad y duración, evitando de este modo cualquier posible fraude. Así, por ejemplo, el Fuero de Zorita de los Canes, (siglo XIII al XIV), dispone en su título 819 lo siguiente:

¹⁹⁴² Existe constancia de que en la Inglaterra de finales del siglo XIII, los zapateros londinense se reunían para comprar cordobán a los mercaderes españoles (CHERRY, John: "Leather", en: BLAIR, John y RAMSEY Nigel (eds.): *English Medieval Industries*. Londres, The Hambledon Press, 1991, pág. 308 y ss.)

¹⁹⁴³ AGUILÓ 1994, pág. 327.

¹⁹⁴⁴ GUAL CAMARENA 1976, documento XXIII, 22, pág. 281.

¹⁹⁴⁵ LACROIX 1862, pág. 35; UNWIN, G.: *Gilds and Companies of London*. 4th. edition, London, 1964, pág. 83; CHERRY 1991, págs. 308-309.

¹⁹⁴⁶ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 65, nota 303; LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo 3, pág. 307.

¹⁹⁴⁷ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Toro de 1369, págs. 19 y 20.

*“El çapatero que çapatos carnerunos por de cordovan, o de vadana por guadamecí vendiere peche I maravedí al querelloso et al preboste de los çapateros... Todo aquel que avarcas o suelas canteare peche I maravedí al preboste. Todo çapatero cosga los çapatos, et si por costura fallecieren fasta que la suela sea rota, pendrel el preboste por I maravedí et fagaíelos decabo coser”*¹⁹⁴⁸.

Fuera de España, también dejan constancia de la buena calidad de este tipo de prenda los Estatutos de París de 1380, donde se señala que:

*“...había en la villa de París gran abundancia de cordobanes de España, que es el mejor curtido de todos”*¹⁹⁴⁹.

En dichos Estatutos se ordena asimismo que no se compren cueros de Flandes, dando preferencia a los españoles, que se curtían con zumaque, lo que debía darles mejor calidad. De lo anterior puede deducirse asimismo que esta industria del cuero floreció también en otros lugares de Europa, como por ejemplo en Provenza o Flandes, cuyas pieles gozaban de una gran reputación¹⁹⁵⁰.

Las fuentes literarias también hacen referencia al calzado elaborado con este tipo de cueros; así, en la Cántiga LXIV del código Rico escorialense (Ms. T-I-1), un caballero decide que el mejor regalo para conseguir los favores de la dama casada a la que ama, son unas *zapatas* de dicho material¹⁹⁵¹, de donde se desprende lo deseadas que debían ser en la época; así se señala:

"Diss o cavaleiro: "Esto faréi de bon talán".

*Log'ua çapatas lle deu de bon cordován; ..."*¹⁹⁵²

En la *Vida de Santa María Egipcíaca*, ca. 1215, se hace referencia asimismo a este tipo de calzado al señalar cómo la santa, en la etapa de su vida llena de riquezas y lujos:

“Nunqua calçaua otras çapatas

¹⁹⁴⁸ *Fuero de Zorita de los Canes* (1911), pág. 361.

¹⁹⁴⁹ AGUILÓ 1994, pág. 327; RIVERA et al. 1997, pág. 251 y ss.

¹⁹⁵⁰ LACROIX 1862, pág. 36.

¹⁹⁵¹ Véanse las figs. III-29 y III-29 b.

¹⁹⁵² ALFONSO X, *Cantigas* 1979, Volumen suplementario, Cantiga LXIV, pág. 139.

*sino de cordouan entretalladas;... ”*¹⁹⁵³

En la misma obra anterior, se nos habla más adelante, de la duración y por tanto de la gran calidad del calzado de la santa, mencionado más arriba, al señalar que:

*“sus çapatas e todos sus panyos
bien le duraron ssiete anyos ”*¹⁹⁵⁴

En cuanto al color en que se fabricaba el cordobán español, éste se producía al menos en dos, el blanco y el rojo, según señalaba el Obispo de Orleans, Teodulfo:

*"Iste tuo dictas de nomine Corduba pelles:
Hic niveas alter protrahit indè rubras"*¹⁹⁵⁵.

Los cueros de Córdoba, blancos y rojos, aparecen asimismo entre los regalos recibidos por Carlomagno¹⁹⁵⁶. También hay constancia documental de la existencia del cordobán negro en el Portugal de 1253:

*"Zapate de cordoouam nigro uel uermelio de muliere ualeasnt tres solidos et de
carnario ualeant fduos solidos"*¹⁹⁵⁷.

Se cita asimismo el cordobán negro en un inventario de la Catedral de Toledo, de 1273, donde aparecen: *"Cordouanes negros para cueros de siellas"*¹⁹⁵⁸.

Dentro del calzado realizado con cueros hay que destacar el dorado y plateado, muy frecuentemente recamados de oro y plata¹⁹⁵⁹. En la *Vida de Santa María Egipciaca*, ca. 1215, el poeta hace mención de este tipo de calzado rico al señalar cómo la santa, en su primera época, llena de lujo y comodidades:

*"Nunca calçaba otras zapatas...
pintadas eran con oro e con plata,... "*¹⁹⁶⁰.

¹⁹⁵³ *Vida de Santa María Egipciaca* 1970, versos 141-142, pág. 25.

¹⁹⁵⁴ *Ibidem*, versos 714 y 715, pág. 52

¹⁹⁵⁵ LACROIX 1862, pág. 36.

¹⁹⁵⁶ AGUILÓ 1994, pág. 327.

¹⁹⁵⁷ *Portugaliae Monumenta Historica* 1856-1868, Vol. I. *Leges et Consuetudines*, pág. 195; CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 343; GUAL CAMARENA 1976, pág. 282.

¹⁹⁵⁸ Inventario Catedral de Toledo de 1273, Biblioteca Nacional, Ms. 13.002, fol. 185.

¹⁹⁵⁹ AGUILÓ 1994, pág. 325 y ss; RIVERA et al. 1997, págs. 251 y ss.

¹⁹⁶⁰ *Vida de Santa María Egipciaca* 1970, versos 241, 243, pág. 25

En el *Libro de Alexandre*, hacia mediados del siglo XIII, se hace igualmente referencia a este tipo de calzado, del modo siguiente:

*"Non se faz la fazienda por cabellos peinados,
nin por ojos fermosos nin çapatos dorados; ..."*¹⁹⁶¹

El sistema empleado para conseguir el dorado o plateado era el siguiente: sobre las pieles, previamente mojadas y reblandecidas y una vez secas, se aplicaban láminas de plata, que se bruñían para conseguir el brillo deseado; más tarde se dejaban en su color o bien se doraban. Para dorar el calzado no se empleaba el oro metal, sino un barniz al que los especialistas en este tipo de calzado llamaban oro, por lo que el costo del calzado no solía ser excesivamente caro¹⁹⁶², valorándose de forma similar a los zapatos de buen cordobán como podemos constatar por ciertos documentos; así, en las Cortes de 1252, celebradas en Sevilla, Alfonso X ordenaba que:

*"...çapatos dorados que den VII pares por I mr de los meiores et quien mas quisiere dar que mas de. Et de los çapatos de Mugier dorados VI pares por un mr lo meiores ... Et de cordoban entallados et acuerda VI pares por I mr los meiores"*¹⁹⁶³.

Del párrafo anterior se desprende otro dato de interés, ya que el calzado dorado de mujer era más caro que el destinado al sexo masculino, aunque no se señalá cuál era la razón de dicho encarecimiento. La similitud reseñada entre el coste de los zapatos dorados con aquellos elaborados con cordobán vuelve a ponerse de manifiesto en el siglo XIV; así, en la tasación que se hace en las Cortes de Valladolid de 1351, en el famoso Ordenamiento de Menestrales, se valora este tipo de piezas, como vemos a continuación:

*"A los zapateros, denles por los zapatos de lazo de buen cordoban para ome, los mejores cinco maravedis : ... E á los zapateros de lo dorado, denles por el par de los zapatos dorados, cinco maravedís : et por el par de los zapatos plateados, quatro maravedís ..."*¹⁹⁶⁴

¹⁹⁶¹ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 469, pág. 234.

¹⁹⁶² AGUILÓ 1994, pág. 332.

¹⁹⁶³ BALLESTEROS 1911, *De cuanto valan los çapatos*, pág. 127.

¹⁹⁶⁴ *Colección de Cortes* 1836, Ordenamiento de Menestrales, págs. 10 y 11.

El calzado dorado, ya frecuente en el reinado de Alfonso X, fue prohibido por dicho monarca en reiterados Ordenamientos, primero en el de 1256 y, más tarde, en 1258 en las Cortes en Valladolid, de donde se desprende el creciente lujo de la época, al prohibirse en este último a sus escribanos, ballesteros, halconeros, porteros, escuderos y demás funcionarios de su casa, así como de la reina, lo que dos años antes les permitía, es decir, que llevaran “*zapatos dorados*” ¹⁹⁶⁵. Del Ordenamiento de Menestrales de 1351, se desprende que este tipo de calzado dorado podía referirse a distintos tipos de prendas para vestir el pie; aludiéndose asimismo al plateado, que se menciona con mucha menos frecuencia. Así, Pedro I tasaba los precios del modo siguiente:

*"Et á los otros zapateros de lo dorado, denles por el par de los zapatos dorados, cinco maravedís : et por el par de los zapatos enplutados, quatro maravedis : et por el par de los zuecos dorados, seys maravedís"*¹⁹⁶⁶.

Las representaciones de este tipo de calzado en las fuentes iconográficas son muy numerosas, tanto en Castilla, como en otros lugares de la Europa cristiana; así, lo vemos en la imagen de *Nuestra Señora de Castejón de Nieva de Cameros* (Rioja), del último cuarto del siglo XII, (fig. III-13).



Fig. III-13. Virgen calzando zapatos dorados. Nieva de Cameros (Rioja).

Calzado similar al anterior aparece reflejado en Salamanca, en las pinturas murales de un sepulcro anónimo situado en el ángulo SO del claustro de la Catedral

¹⁹⁶⁵ Ibidem, Cortes de Valladolid de 1258, págs. 6 y 10.

¹⁹⁶⁶ Ibidem, Cortes de Valladolid de 1351: Ordenamiento de Menestrales, pág. 11.

vieja; en ellas se representa una la Adoración de los Magos, de mediados del siglo XIV, donde tanto los tres Reyes como la Virgen lucen este tipo de zapato dorado (fig. III-14).



Fig. III-14. Reyes Magos y Virgen María calzando zapatos dorados. Salamanca, claustro de la Catedral Vieja

Fuera de España, aparece representado en el código *Policraticus*, de 1372, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. français 24287), en cuyo folio 2 se representa al monarca Carlos V de Francia en su biblioteca, luciendo este tipo de calzado dorado, (fig. III-15).



Fig. III-15. Carlos V de Francia calzando zapatos dorados. *Policraticus*. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. français 24287, fol. 2.

Afortunadamente se conserva una pieza arqueológica de gran valor, perteneciente a doña Inés Tellez Girón, anterior a 1274, (fig. III-16). El calzado, que procede de los sepulcros de la iglesia de Villalcázar de Sirga (Palencia), y se conserva

actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, (nº de inventario: 51884), está elaborada con cuero de gran finura, dorado y decorado con una serie de líneas paralelas de color oscuro, que corren en distintas direcciones formando una especie de cruz, tal vez parte de un emblema heráldico.



Fig. III-16. Detalle de calzado dorado de doña Inés Téllez Giron, con decoración pintada. Madrid, Museo Arqueológico Nacional (nº de inventario: 51884).

1.2.1. Decoración del calzado realizado en cuero.

Una de las técnicas empleadas para la decoración de este tipo de calzado fue el *modelado*, que consistía en trabajar el cuero por su envés, comprimiéndolo más o menos según la huella que se quisiera obtener, consiguiéndose así un bajorrelieve que no sobresale del grueso de la piel¹⁹⁶⁷.

Una variante del modelado es el *estampado*, que consistía en labrar el cuero mediante troqueles, rebajando los fondos de manera que se producían dos superficies diferentes, consiguiéndose de este modo mayor volumen y realce. Dicho efecto podía producirse de dos formas, la primera por medio de moldes, bien de madera o de metal; y la segunda, el denominado *ferreteado*, empleando pequeños punzones de hierro grabados con un motivo determinado, que podía emplearse suelto o combinado con otros, dando así origen a infinidad de complejas decoraciones¹⁹⁶⁸. Se conservan dos chapines, procedentes del sarcófago de una dama desconocida, en el Monasterio de Santa María la Real de Gradefes (León), posiblemente de finales del siglo XIV o

¹⁹⁶⁷ AGUILÓ 1994, pág. 325.

¹⁹⁶⁸ Ibidem.

principios de la siguiente centuria¹⁹⁶⁹, que presentan, en la pala y la plantilla, una decoración estampada en relieve, con motivos florales, (fig. III-17)¹⁹⁷⁰.



Fig. III-17. Decoración estampada. Detalle de la plantilla de los chapines de una dama desconocida. Monasterio de Santa María la Real de Gradefes (León).

Al contrario que la técnica anterior, el *repujado* se obtiene presionando el reverso del cuero.

La *decoración incisa* fue otra técnica decorativa muy popular a finales del siglo XIV¹⁹⁷¹. Se realizaba por medio de un instrumento afilado, por lo que era fundamental procurar que la incisión fuera solamente superficial y no atravesara la pieza, ya que la piel a decorar, normalmente aquella de las partes superiores del calzado, solía ser mucho más fina y delicada¹⁹⁷². Un ejemplo de este tipo de decoración aparece en la base de corcho de los chapines conservados en el Monasterio de Santa María la Real de Gradefes (León), mencionados más arriba, (fig. III-17 b).



Fig. III-17 b. Decoración estampada e incisa. Detalle de la base de los chapines de una dama desconocida. Monasterio de Santa María la Real de Gradefes (León).

¹⁹⁶⁹ Sobre la cronología de estos chapines, véase la Introducción de este trabajo, apartado 5.1.2. Fuentes iconográficas, subapartado, 5.1.2.2.2.2. Talleres leoneses.

¹⁹⁷⁰ Estas piezas han sido restauradas entre septiembre del año 2001 y julio del 2002, por la Junta de Castilla y León, Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural, a cargo de doña M^a del Pilar Pastrana García. La documentación se encuentra archivada en el Monasterio de Santa María de Gradefes (León), 2.1.1. Caja 28, 188. (Véanse también las figs. III-60 y III-60 b).

¹⁹⁷¹ RUSSELL 1939, pág. 139.

¹⁹⁷² GREW and NEERGAARD 2006, pág. 83.

El *labrado* se realiza por medio de una herramienta afilada que, en lugar de hacer incisiones, raspa una zona determinada de la superficie de la piel, de modo que el dibujo resulta brillante y el fondo mate, creándose de esta forma un efecto de contraste muy decorativo. En este caso es muy difícil saber con exactitud si dicha diferencia tonal era fruto del raspado o de la presión de un hierro caliente sobre la superficie de la piel, a no ser que se trate de una pieza arqueológica en la cual existan marcas visibles de la herramienta cortante con la que se ha llevado a cabo la decoración. En el adorno de muchas piezas se empleó una decoración de este tipo combinada con la incisa, logrando así un efecto de claroscuro muy atractivo.

La decoración del calzado podía efectuarse asimismo por medio del *grabado* que se conseguía ejerciendo presión sobre el cuero mediante una herramienta roma, a diferencia de la decoración incisa que, como hemos visto más arriba, se realizaba con un instrumento afilado. Con el grabado, las líneas obtenidas son más superficiales y anchas, por lo que los motivos decorativos solían ser más complejos, frecuentemente a base de líneas y hojas de hiedra o parra, estas últimas muy populares asimismo en otros trabajos realizados en cuero a finales de la Edad Media¹⁹⁷³.

Completamente diferente a las anteriores era la *decoración calada*, también denominada *recortado*, que fue una de las más importantes a lo largo de la época que estudiamos. Se obtenía recortando perfiles de dibujos, dejando hueco el fondo o viceversa¹⁹⁷⁴. Ésta se realizaba sobre las piezas de cuero, una vez cortadas y antes de coserse entre sí para formar el calzado. El trabajo solía realizarse sin dibujos previos, aunque es posible que se utilizaran patrones¹⁹⁷⁵. Un ejemplo de este tipo de decoración aparece reflejada en la pieza arqueológica, de principios o mediados del siglo XIII, procedente de las excavaciones llevadas a cabo en la zona de Londres, y conservada en el Museum of London (fig. III-18); la misma está realizada a base de 4 motivos de tamaño pequeño, de un promedio de 8 x 2 mm, espaciados entre sí unos 5 mm. aproximadamente. La decoración es continua, dejándose un margen de 15 a 16 mm. con el borde de la pieza, de forma que al coserlo toda la superficie visible del calzado

¹⁹⁷³ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 85.

¹⁹⁷⁴ AGUILÓ 1994, pág. 326.

¹⁹⁷⁵ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 79.

quedaba cubierta por la decoración. La forma de los adornos geométricos es a base de crucetas, rectángulos y círculos¹⁹⁷⁶.



Fig. III-18. Pieza arqueológica con decoración calada. Museum of London.

El efecto visual de la decoración calada es el de celosía o enrejado que vemos frecuentemente reflejado tanto en las fuentes iconográficas hispánicas, como en las del resto de la Europa cristiana. No obstante en estos casos es muy difícil dilucidar si este tipo de decoración es realmente calada, bordada o incisa, como podemos apreciar en el caso del *Retablo de la Vida de San Marcos*, obra realizada por Arnau Bassa para el Gremio de Zapateros, ca.1324-1348, (fig. III-19). El retablo, conservado en la capilla de los curtidores de la Seo de Manresa, muestra con gran claridad un repertorio de zapatos o zapatas con distintos cerramientos, entre los que vemos el calzado al que hacemos referencia; un par aparece en el centro del mostrador, otro lo calza uno de los personajes representados.



Fig. III-19. Taller de zapatero, donde aparecen expuestos distintos tipos de zapatos. Arnau Bassa: *Retablo de la Vida de San Marcos*. Catedral de Manresa.

¹⁹⁷⁶ Ibidem, págs. 16, 18 y 19.

Un sistema eficaz para distinguir este tipo de decoración en la iconografía es, si el usuario utilizaba calzas de colores vivos, observar si se apreciaba el color de dichas calzas a través del calado del calzado. Esto sucede en los frescos de la capilla de San Miguel, ca. 1343-1346, en el monasterio de Santa María de Pedralbes, donde Ferrer Bassá ha reflejado tanto al resucitado, como a Malcus, en el momento en que Pedro le corta la oreja, mostrando sus calzas a través del calzado calado (figs. III-20 y III-21). En el caso femenino es mucho más difícil, ya que generalmente las calzas quedan completamente cubiertas por las largas vestiduras.



Fig. III-20. Calzado con decoración calada, dejando ver las calzas.
Ferrer Bassa: Pinturas murales en la capilla de San Miguel. Monasterio de Santa María de Pedralbes.



Fig. III-21. Calzado con decoración calada, dejando ver las calzas.
Ferrer Bassa: Pinturas murales en la capilla de San Miguel. Monasterio de Sta. María de Pedralbes.

Los ejemplos iconográficos, en los que aparece representado este tipo de calzado, con decoración posiblemente calada formando rejilla, son muy numerosos. Uno de ellos, en la pintura mural que decora el coro del convento de Santa Clara, en

Salamanca, de finales del siglo XIV, donde, a pesar del deterioro de la misma, podemos distinguir a un santo sin identificar luciendo este tipo de zapatos (fig. III-22).

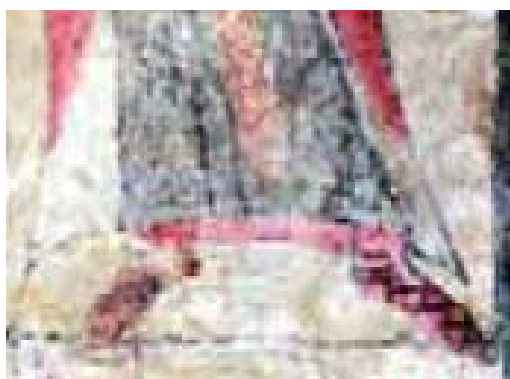


Fig. III-22. Calzado con decoración calada. Salamanca, convento de Santa Clara, detalle de la pintura mural.

Otro ejemplo lo hallamos en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, en Palacios de la Valduerna (León), ca. 1400¹⁹⁷⁷. En la parte derecha del registro superior, donde se representa la Matanza de los Inocentes, aparecen varios personajes calzando este tipo de prendas, (fig. III-22 b).

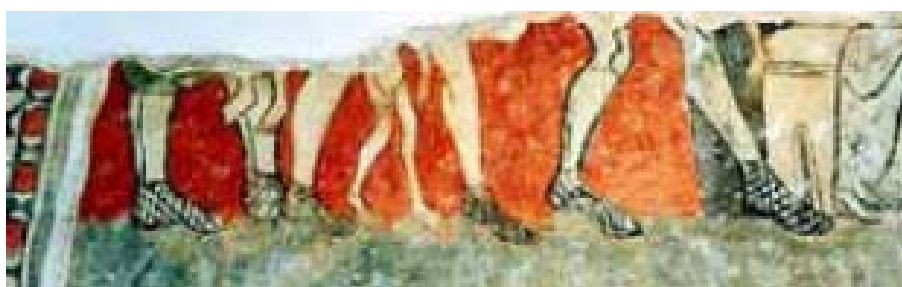


Fig. III-22 b. Calzado con decoración calada. Palacios de la Valduerna (León). Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, detalle de la pintura mural.

Fuera de España, también aparece representado este tipo de calzado en la iglesia inferior de San Francisco de Asís, en los frescos realizados por Simone Martini, que decoran la Capilla de San Martín, ca. 1320-25, donde se representa la escena en que el santo es armado caballero, (fig. III-23).

¹⁹⁷⁷ GUTIERREZ BAÑOS 2005, tomo II, págs. 125 y ss.



Fig. III-23. Calzado con decoración calada. Simone Martini: *San Martín armado caballero*.
Asís. San Francisco, iglesia inferior, frescos en la capilla de San Martín.

Otro tipo de decoración calada de moda en toda Europa consistía en adornar la pala del calzado mediante la realización de hendiduras largas y estrechas, como vemos en el folio 51 r de la *Obra Poética de Guillaume de Machaut*, del Maestro du Remède de Fortune, ca. 1335-1360, conservada en París, Bibliothèque National de France, (Ms. fr. 1586), (fig. III-24).



Fig. III-24. Calzado con decoración calada a base de hendiduras largas y estrechas.
Maestro du Remède de Fortune: *Obra Poética de Guillaume de Machaut*.
París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1586, folio 51 r.

Un ejemplo castellano de decoración calada, similar al que veíamos anteriormente, aparece en la pintura mural que decora el coro del convento de Santa Clara en Salamanca, de finales del siglo XIV, donde se representa una escena de

martirio, hasta el momento sin identificar, en uno de los registros superiores, (fig. III-25).



Fig. III-25. Calzado con decoración calada, formando hendiduras largas y estrechas sobre la pala.
Salamanca. Coro del convento de Santa Clara.

Vemos también este tipo de decoración en la pintura sobre tabla de la *Leyenda de Santa Lucía*, obra del Maestro de Estimariu del siglo XIV, conservada en el Museo del Prado de Madrid, donde uno de los verdugos que torturan a la santa calza unos zapatos de las señaladas características, (fig. III-26).



Fig. III-26. Calzado con decoración calada, formando hendiduras largas y estrechas sobre la pala.
Maestro de Estimariu: *Leyenda de Santa Lucía*. Madrid, Museo del Prado.

2. TIPOLOGÍA DEL CALZADO SEGÚN SU FORMA.

Atendiendo a la forma del calzado pueden hacerse tres grandes grupos:

En primer lugar el calzado que cubría el pie hasta la altura del tobillo aproximadamente, en el que se incluyen las sandalias¹⁹⁷⁸, los zapatos o zapatas y las *abarcas*.

En segundo lugar, aquel que cubría gran parte de la pierna, prolongándose hasta la rodilla, como eran los *borceguíes*, *estivales* y *huesas*.

El tercer grupo comprende el calzado sin talón, así como aquellos que eran abiertos de manera que el pie quedaba prácticamente al descubierto, como son las *galochas*, *suelas* y *chapines*.

2.1. Calzado que cubría el pie.

2.1.1. Zapatos o zapatas.

El término zapato procede del turco "zabata", según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española¹⁹⁷⁹. Según Lacroix¹⁹⁸⁰, de la palabra italiana sapata ha derivado ciabatta con el mismo significado. Posteriormente, en lugar de sapata, se empleó el término "sapatum", de donde hemos tomado nuestra actual palabra zapato, que ya se usaba en el siglo XIII. Según el mismo autor de esta misma raíz proceden las palabras españolas zapateta y zapatero. De todo lo anterior puede deducirse que zapato y zapata fueron términos equivalentes.

Este tipo de calzado con la parte inferior de suela podía estar elaborado con tejidos de diferentes calidades, o cueros más o menos delicados, y decorados de muy

¹⁹⁷⁸ Este tipo de calzado ha sido ya estudiado en el apartado 1.1. dedicado al calzado realizado en tela, por lo que se omitirá su análisis en este capítulo.

¹⁹⁷⁹ *Diccionario de la Lengua Española* 1992, tomo II, pág. 2125.

¹⁹⁸⁰ LACROIX 1862, págs. 37 y 38.

diversas maneras, como ya estudiamos en el apartado anterior. Existe constancia documental de que este tipo de calzado podía ir forrado; así, en una carta enviada por el monarca aragonés Jaime II, a su hija doña Blanca, monja del monasterio de Sijena, convaliente de una enfermedad, su padre le recomendaba:

*"e calçat çappatos folrrados..."*¹⁹⁸¹.

Los zapatos o zapatas fueron utilizados tanto por hombres y mujeres de las clases humildes, como por grandes personajes de la nobleza. El Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace referencia al calzado por las mujeres de clase social baja al señalar:

*"son grandes andariegas, merecen sus zapatas:
estas trotaconventos hacen muchas contratas"*¹⁹⁸²

Las fuentes iconográficas vienen a corroborar lo señalado en los versos anteriores; así, en las pinturas murales que decoran el Monasterio de San Salvador, en San Salvador de Oña (Burgos), se representan escenas de la *Vida de Santa María Egipciaca*, ca. 1360-1380, donde ésta aparece comprando pan en la calle a una mujer sencilla que calza zapatas (fig. III-27).



Fig. III-27. Vendedora callejera de pan calzando zapatas cerradas.
Vida de Santa María Egipciaca. Oña (Burgos), monasterio de San Salvador.

¹⁹⁸¹ MARTÍNEZ FERRANDO 1942, volumen II, documento núm. 245; GUAL CAMARENA 1976, pág. 410.

¹⁹⁸² RUIZ, Juan, ARCIPESTE DE HITA 1995, estrofa 441; op. cit., pág. 106.

Por otra parte, las zapatas utilizadas por las clases nobles y acomodadas podían ser prendas de gran riqueza, como puede apreciarse en la pieza arqueológica, correspondiente al pie izquierdo, que perteneció a Doña Inés Téllez Girón (1274), (figs. III-16 y III-28)¹⁹⁸³. Conservada en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid (nº de inventario: 51884), está realizada en cuero finísimo, de una sola pieza con costura en la cara interna. Es de forma cerrada, con punta redondeada y en el talón conserva los dientes de la crestería que lo remataba; en el empeine aún quedan restos de la decoración, ya analizada anteriormente en este capítulo.



Fig. III-28. Zapata rica cerrada y abotinada de doña Inés Tellez Girón. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

El Arcipreste de Hita también hace referencia a la calidad de este tipo de calzado en los siguientes versos de su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, dando una información muy valiosa, ya que nos señala que eran de "*pieza labrada*", lo que implica un trabajo de cierta calidad:

“*Dame buena toca,
listada de cota,
e dame zapatas,
de caña, bien altas,
de pieza labrada.*”¹⁹⁸⁴

¹⁹⁸³ CATÁLOGO exposición 1993, pág. 225, fig. 116.

¹⁹⁸⁴ RUIZ, Juan, ARCIPRESTE DE HITA 1995, estrofa 1037; op. cit., pág. 190.

2.1.1.1. Tipología del zapato o zapata según su forma.

La forma de este tipo de calzado podía ser de dos tipos: abotinado, llegando más o menos a la altura del tobillo; o abierto en los lados yendo sujeto al tobillo con una tira que se cerraba por medio de hebillas o botones. Esta distinción entre ambos tipos de zapatos se pone de manifiesto en las primeras Cortes convocadas por Alfonso X en el mes de octubre de 1252, en la ciudad de Sevilla. Dicho monarca, tras la muerte de su padre y con el fin de paliar los problemas económicos ocasionados por el avance de la Reconquista, trataba de controlar, entre otras cosas, los precios de distintas prendas del vestido y el calzado; en relación a estos últimos, y concretamente sobre el asunto que nos ocupa, señalaba:

*"... Et çapatos prietos de cabrito entallados et de acuerda VI pares por I mr los meiores..."*¹⁹⁸⁵

2.1.1.1.1 Zapato o zapata de forma abotinada.

Este tipo de prenda, utilizada a lo largo de los siglos XIII y XIV, podía llegar a la altura del tobillo o bien sobrepasarlo, como aparece reflejado en la Cantiga LXIV-5,6 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (figs. III-29 y III-29 b), cuyo texto dice:

*"Como a dona non pude calçar nen descalçar a çapata que lli deu a alcayota";
"Como veno da oste seu marido da dona e lli descalçou a çapata".*



Fig. III-29. Zapata cerrada con la punta ligeramente levantada. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I-1. Cantiga LXIV-5.

¹⁹⁸⁵ BALLESTEROS 1911, pág. 127.



Fig. III-29 b. Zapata cerrada con la punta ligeramente levantada. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I-1. Cantiga LXIV-6.

El Arcipreste de Hita hace alusión a la altura de las zapatas, insistiendo en que eran altas, incluso hasta la rodillas, como se desprende de los siguientes versos de su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343:

*“Dame toca amariella bien listada en la frente,
zapatas fasta rodiella e dirá toda la gente...”*¹⁹⁸⁶

En relación a este tema no hay pruebas documentales o iconográficas que confirmen que este calzado llegara hasta las rodillas, por lo que tal vez el autor de los anteriores versos quería insistir en la bondad de dicho regalo exagerando su tamaño.

El tipo de zapata representada en la Cantiga LXIV-5,6, del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (figs. III-29 y III-29 b), es muy similar a la reflejada en la pintura mural que decoraba el refectorio de la Catedral de Pamplona, en la que Juan Oliver representa La Pasión de Cristo, ca. 1330. En dicha pintura, actualmente conservada en Pamplona, Museo de Navarra, vemos a una dama que muestra bajo su vestimenta, un zapato, cuya punta, ligeramente afilada y levantada, carece de ningún tipo de cerramiento (fig. III-30). A pesar de lo anterior y, aunque el empeine es ajustado, el cuello es suficientemente amplio como para poder calzárselo con facilidad.

¹⁹⁸⁶ RUIZ, Juan, ARCIPESTE DE HITA 1995, estrofa 1004; op. cit., pág. 185.



Fig. III-30. Zapata cerrada sobre el tobillo. Juan Oliver: *La Pasión de Cristo*. Pamplona. Museo de Navarra.

Este tipo de calzado cerrado, también podía ir provisto de rebajes o lengüetas, que facilitaran su calzado, como vemos en la Cantiga CLXI-3 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. III-31).



Fig. III-31. Zapata con rebajes posteriores para facilitar su calzado. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I-1. Cantiga CLXI-3.

En el Museo del Ejército, en Toledo, se conserva un par de zapatas (nº de inventario: ME(CE) 24702.03), que formaban parte del ajuar del último rey de Granada Ad dil-l-ah Muhammad XII, más conocido como Boabdil el Chico¹⁹⁸⁷. A pesar de que

¹⁹⁸⁷ Las prendas que formaban parte de este ajuar, entre las que se encuentran las zapatas que estudiamos, y un par de borceguíes, que serán analizados más adelante, fueron tomadas, como botín de guerra, por los Reyes Católicos, tras la derrota de Boabdil el Chico en la batalla de Lucena, que tuvo lugar el día 20 de

su datación se sitúa en 1483, es interesante hacer referencia a ellas, dada la similitud de las características señaladas anteriormente, en relación con este tipo de calzado. Ambas piezas están realizadas con cordobán. El artesano que llevó a cabo el trabajo realizó cada una de las zapatas con dos piezas: una para la suela lisa, más ancha en la zona de la planta del pie, estrechándose en el talón; la segunda pieza compone la puntera con la lengüeta frontal, de forma triangular, el lateral exterior, el talón y el lateral interior. Ambas piezas se unen en el puente del pie¹⁹⁸⁸, (fig. III-31 b).



Fig. III-31 b. Zapata con empeine alto rematado en lengüeta triangular. Museo del Ejército, Toledo.

En los siglos XIII y XIV se utilizó asimismo un zapato cerrado en la zona del empeine, yendo rematada la zona del tobillo con una banda que sujetaba el calzado al mismo, como vemos representado en la pintura que decora el *Frontal de Santa Lucía*, de mediados del siglo XIV, (fig. III-32); obra que procede de Santa Lucía de Mur (Pallars Jussà, Lleida), actualmente conservado en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

abril de 1483. La procedencia de las mismas está bien documentada desde finales del siglo XV hasta 1906, fecha en la que tuvo lugar su donación por parte de la marquesa de Viana al Museo de Artillería (*Guía de Museos Militares Españoles*, editada por el Ministerio de Defensa, 2011, págs. 23 y 36).

¹⁹⁸⁸ CATÁLOGO de la Exposición: *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Junta de Castilla y León, 2004, págs. 297-299. Véase también: FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "Indumentaria de Boabdil", en *Arte y cultura en torno a 1492*. Sevilla, Exposición Universal, 1992, págs. 138-141; *Guía de Museos Militares* 2011, págs. 23 y 36; MOMPLET 2008, pág. 291; FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "El Arte", en VIGUERA MOLINS, M^a. J. (coord.): *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo VIII, III. *El reino nazarí de Granada (1232-1492)*. Sociedad, Vida y Cultura. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2000, pág. 269.



Fig. III-32. Zapata ajustada al tobillo por medio de una banda. *Frontal de Santa Lucía*.
Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.

Durante las dos centurias señaladas, fue también muy frecuente un tipo de zapato o zapata con la misma forma que acabamos de estudiar, pero que iba provisto de una abertura en la zona interna del mismo, la cual solía cerrarse por medio de cordones. Son muy numerosas las referencias documentales sobre este tipo de calzado, por lo que debió de ser muy popular; así, en las Cortes celebradas en Sevilla en 1252, a las que se ha hecho ya referencia, Alfonso X, ponía precio a este tipo de calzado del siguiente modo:

*"... Et çapatos ... de cabrito ... de acuerda V pares por I mr ... Et de cordoban ... et acuerda VI pares por I mr los meiores"*¹⁹⁸⁹.

En las Cortes de Valladolid, celebradas en 1258 el mismo monarca ordenaba a todos los clérigos de su casa que no: *"trayan zapatas á cuerda"*¹⁹⁹⁰. Asimismo en el Ordenamiento de Menestrales, otorgado en las Cortes de 1351 se señala:

*"...et a los zapateros por los zapatos de laso de buen cordován ... los mejores, por cinco maravedís... é por el par de los zapatos de laso de badana ..., tres maravedís"*¹⁹⁹¹.

En las Cortes de Toro de 1369, Enrique II ordenaba:

¹⁹⁸⁹ BALLESTEROS 1911, pág. 127.

¹⁹⁹⁰ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6.

¹⁹⁹¹ *Ibidem*, Ordenamiento de Menestrales, págs. 10 y 11.

*"Otrosí tenemos por bien é mandamos que a los zapateros les den por los zapatos de laso de cordoban seys maravedís,..."*¹⁹⁹².

Fuera de España encontramos también referencias literarias sobre dicho tipo de cerramiento; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris señala:

*"Era su calzado de gran maestría,
con unos zapatos atados con lazos"*¹⁹⁹³

Tanto en las fuentes iconográficas españolas, como en las de otros lugares de la Europa cristiana son muy frecuentes las representaciones de este tipo de zapato, cuya abertura lateral se cierra mediante cordones. Un ejemplo, en el *Retablo de la Vida de San Marcos*, obra de ca.1324-1348, realizada por Arnau Bassa para el Gremio de Zapateros, conservado en la Catedral de Manresa, (fig. III-33).

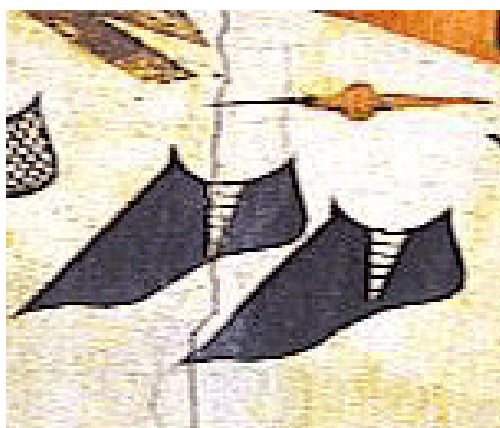


Fig. III-33. Zapatos con aberturas laterales cerradas con cordones.
Arnau Bassa: *Retablo de la vida de San Marcos*. Catedral de Manresa.

Fuera de las fronteras hispanas, encontramos un ejemplo similar al que veíamos anteriormente, en el folio 28 del *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis. L'hommage du seigneur de Bulles*, ca. 1376, obra de Roger de Gaignières desaparecida en un incendio ocurrido en 1737, cuya copia, utilizada para ilustrar este ejemplo, fue efectuada en el siglo XVII, y se conserva en París, Bibliothèque Nationale de France, (Ms. fr. 20082, Est Oa. 13), (fig. III-34).

¹⁹⁹² Ibidem. , Cortes de Toro de 1369, pág. 19

¹⁹⁹³ LORRIS y MEUN, 1988, versos 26-27, pág. 64. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 31: "...il était finement chaussé de souliers à lacets.



Fig. III-34. Zapatos con aberturas laterales cerradas con cordones.
Registre des Fiefs du comté de Clermon-en- Beauvais. L'hommage du seigneur de Bulles.
 Paris. Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 20082, Est Oa. 13, fol. 28.

Se conservan varias piezas arqueológicas, de procedencia inglesa, que guardan una gran similitud con los zapatos reproducidos en las imágenes anteriores, por lo que incluyo su análisis para una mejor comprensión de este tipo de calzado.

Dos de ellas, que serán analizadas a continuación, fueron halladas en excavaciones de Londres, Waterfront III, SH 74 (484) (246), y se conservan actualmente en el Museum of London.

La primera pieza, ca. 1210, (fig. III-35), está confeccionada con tres piezas distintas, la más grande que contiene nueve ojales para cordones; otra más pequeña, con un solo ojal, que conecta la parte anterior con la trasera; y una tercera parte, desaparecida actualmente, formaría una especie de remate que a modo de solapa, cubriría todo el borde del zapato. En este caso el cordón, que aún permanece en su sitio, iría anudado en la parte interior del ojal más bajo, haciéndolo pasar después por cada uno de ellos hacia la zona superior del zapato, anudándose finalmente en el último ojal¹⁹⁹⁴.

¹⁹⁹⁴ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 16, fig. 27 y págs. 19 y 57.

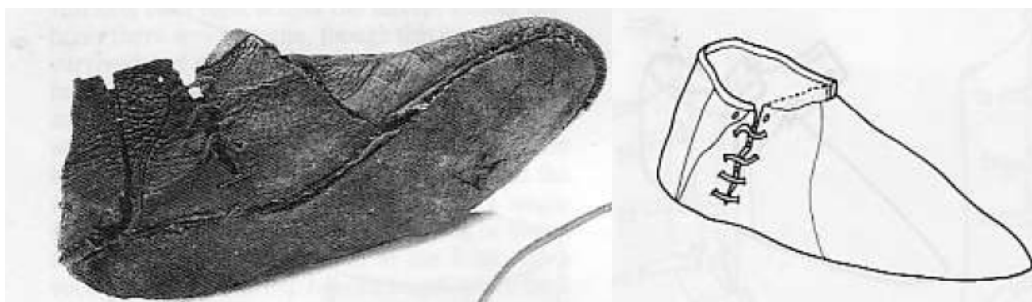


Fig. III-35. Zapato con abertura lateral cerrada con cordones. Museum of London.

La segunda pieza arqueológica, ca. 1210, (fig. III-36), es muy similar a la anterior, aunque en este caso la pala y los laterales son piezas independientes unidas entre sí por medio de costuras. Ésta tenía asimismo un reborde superior para proteger la zona del cuello, así como una pieza de refuerzo en el talón y otra en la zona de los ojales. Dichos ojales son de gran tamaño y presentan una forma triangular, siendo curioso el hecho de que sean en número impar, tres en un lado y cuatro en el otro, lo que nos hace pensar en un motivo decorativo, ya que las marcas sobre la piel de la pieza indican una deformación debida a un corón redondo y fino, en lugar de uno ancho, que hubiera estado más en concordancia con la forma de dichos ojales¹⁹⁹⁵.

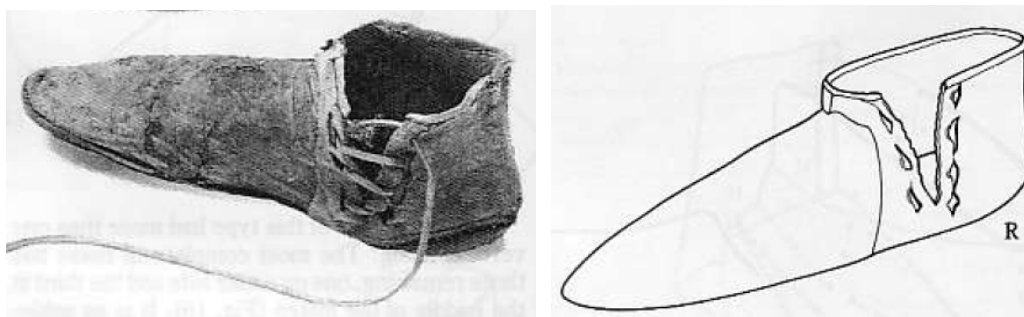


Fig. III-36. Zapato con abertura en un costado cerrada con cordones. Museum of London.

2.1.1.1.2. Zapatos o zapatas escotados lateralmente.

A mediados del siglo XIII se puso de moda un tipo de zapato cuya forma se adaptaba a la del pie, siendo ahora más escotado en la zona del empeine que los que hemos visto anteriormente. Éstos iban sujetos al tobillo con una tira que se cerraba por medio de hebillas o botones, estando realizado básicamente por dos grandes piezas, una que formaba la pala del zapato y otra para la zona de los laterales. En las Cortes de

¹⁹⁹⁵ Ibidem., pág. 16, fig. 28; págs. 20 y 56.

Valladolid celebradas en 1258 se hace referencia a este tipo de zapata cerrada con hebillas, denominadas *fibiellas*, al prohibir el rey sabio las "*zapatas de fibiella*" ¹⁹⁹⁶.

La utilización de este tipo de calzado perduró a lo largo del siglo XIV, siendo muy numerosas sus representaciones en las fuentes iconográficas, tanto en España como en el resto del Occidente cristiano. Es interesante señalar que no se encuentran referencias documentales claras en relación a este tipo de calzado utilizado por las mujeres. Tampoco existen ejemplos iconográficos en los que apoyarse, no obstante es posible que la parte superior del zapato quedase oculto bajo los amplios ropajes femeninos, ocultando a la vista la zona característica de este calzado. Por el contrario, este tipo de zapata masculina está ampliamente representada en la iconografía. Uno de los numerosos ejemplos aparece en la Cantiga CCL del Códice de los Músicos, ca. 1272-1285, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. b.j.2), (fig. III-37)



Fig. III-37. Zapato o zapata escotado sujeto al tobillo. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. b.j.2, Cantiga CCL.

Calzado similar al anterior aparece representado en la escultura en madera tallada y policromada que representa a Nicodemo, (fig. III-38), obra realizada ca. 1300, que procede de la Colección Narcís Ricart de Barcelona, hoy en la Fundación Francisco

¹⁹⁹⁶ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 6.

Godia, de dicha ciudad; donde se ve con toda claridad cómo el calzado va ajustado al tobillo por medio de una tira que se cierra con hebilla en la zona exterior del pie.



Fig. III-38. Zapato abierto abrochado con hebilla. Fundació Francisco Godia, Barcelona.

Fuera de las fronteras españolas, las representaciones de este tipo de zapato, calzado por mujeres, es igualmente inexistente en las fuentes iconográficas, mientras que los ejemplos masculinos son muy abundantes. Uno de ellos aparece en el fol 2 v. del manuscrito *Naturalis Historia*, de principios del siglo XIII, conservado en la Biblioteca Medicea-Laureniana, de Florencia (Ms. Plut. 82.1), donde podemos ver a Plinio el Viejo, a la izquierda, junto al emperador Tito, luciendo ambos este tipo de zapato, (fig. III-39).



Fig. III-39. Zapato cerrado con hebilla o botón. *Naturalis Historia*. Florencia, Biblioteca Medicea-Laureniana, Ms. Plut. 82.1, folio 2 v.

Lucen un calzado similar los personajes representados en la decoración mural de la Basílica de San Marcos de Venecia, del siglo XIII, (fig. III-40). Otro de los

numerosos ejemplos, en el fol. 41 de la *Biblia del Cardenal Maciejowski*¹⁹⁹⁷, manuscrito de ca. 1255, conservado en la Pierpont Morgan Library (Ms. 638), donde aparece el rey David calzando este tipo de zapatos, (fig. III-41).

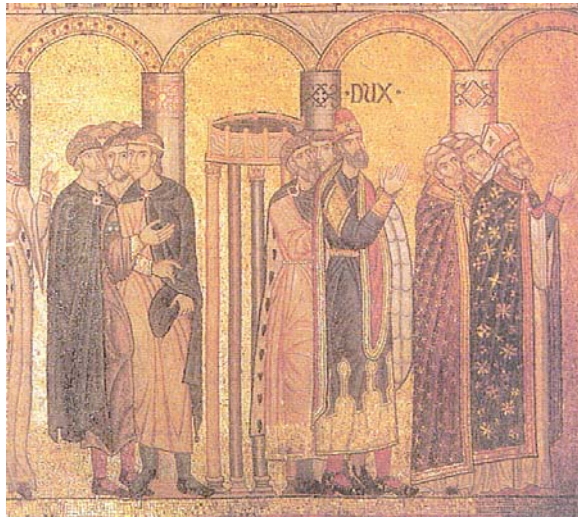


Fig. III-40. Zapatos escotados sujetos al tobillo con hebillas o botones. Venecia, basílica de San Marcos.



Fig. III-41. Rey David con zapata abierta sujeta al tobillo con hebilla o botón.
Biblia del Cardenal Maciejowski. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 638, fol. 41 v.

2.1.2. Las abarcas.

Las abarcas, utilizadas tanto por hombres como por mujeres, eran un calzado tosco y de cierta rudeza. Se realizaban en cuero sin curtir y cubrían parte del pie, yendo sujetas con cuerdas o correas sobre el empeine y el tobillo. Fueron utilizadas principalmente por pastores y gentes del campo, según se desprende de distintos documentos, obras literarias y fuentes iconográficas. Entre los primeros se encuentran

¹⁹⁹⁷ También conocido como: *The Morgan Crusader's Bible*, *Biblia del sha Abbas*, y *Biblia de San Luis*.

los *Fueros de Alcaraz* (Albacete), de 1296, y de *Alarcón* (Cuenca), del último cuarto del siglo XIII, en los que se hace referencia a este tipo de calzado al establecerse la soldada del pastor al que, entre otras cosas correspondía:

*"Et demas aya el pastor dos sueldos po-/ra comprar auarcas ..."*¹⁹⁹⁸.

Una de las obras literarias que hace referencia a este tema es el *Libro de Buen Amor*, ca. 1330-1343, en cuya Cantiga de Serrana, el Arcipreste de Hita cuenta cómo, entre otras labores del campo, la muchacha señala que sabe coser las abarcas con **guita**, es decir con cuerda fina de cáñamo:

*"Sé muy bien tornear vacas
e domar bravo novillo,
sé batir y hacer las natas
y sé hacer un odrecillo,
con guita coser abarcas..."*¹⁹⁹⁹

Las representaciones de este tipo de calzado en la iconografía son muy abundantes en todo el Occidente cristiano. Uno de los numerosos ejemplos españoles aparece en la Cantiga CLXXVIII-3, del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. III-42).



Fig. III-42. Labrador calzando abarcas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga CLXXVIII-3.

Ejemplo similar al anterior aparece en las pinturas murales que decoran la sacristía de la iglesia de Santa Juliana, en Villamentero de Esgueva (Valladolid), donde se representa la Anunciación a los Pastores, siglo XIII. A pesar de lo deterioradas que se

¹⁹⁹⁸ ROUDIL 1968, pág. 493.

¹⁹⁹⁹ RUIZ, Juan, ARCIPRESTE DE HITTA 1995, estrofa 1000; op. cit., pág. 185.

encuentran dichas pinturas, puede apreciarse a uno de los pastores calzado con abarcas, (fig. III-43).



Fig. III-43. Pastor calzando abarcas. Villarmentero de Esgueva (Valladolid).
Pinturas murales en la sacristía de la iglesia de Santa Juliana.

2.2. Calzado que cubría la pierna.

Dentro del tipo de calzado que además de cubrir el pie tapaba también parte de la pierna, se encuentran los borceguíes, los estivales y las huesas. Dichas piezas guardan una gran similitud entre sí, existiendo muy poca documentación que aporte detalles sobre las mismas. Por otra parte, las fuentes iconográficas no muestran de forma clara las diferencias entre dichas prendas, por lo que su estudio resulta muy complejo.

2.2.1. Los borceguíes.

Los borceguíes eran una especie de bota que cubría la pierna hasta la rodilla aproximadamente. En cuanto al origen de este tipo de calzado Puiggarí señala que el *"borceguí es una bota morisca, con soletilla de cuero, formando botín hasta media pierna, sobre el cual ponen chinelas o zapato"*²⁰⁰⁰, añadiendo que fueron famosos los borceguíes de origen marroquí.

Según se desprende de ciertos documentos que veremos a continuación, solían confeccionarse con pieles finas, por lo que se ajustaban a la pierna de forma similar a las calzas, siendo muy cómodos para el usuario. Entre las pieles empleadas en su elaboración se halla el cordobán; así, hacia mediados del siglo XIV, tanto en Toledo como en Cuenca se valoraba este tipo de calzado elaborado en cordobán en ocho

²⁰⁰⁰ PUIGGARÍ 1890, págs. 313-314.

maravedíes, y los de carnero en cuatro mr. y medio²⁰⁰¹. Mientras que en esa misma época valían en Sevilla, Córdoba y Cádiz:

"Borceguías naranjadas de cordobán: 12 mr." y los *"Borceguías de carnero naranjadas: 8 mrs."*²⁰⁰².

En el Museo del Ejército, en Toledo, se conservan dos piezas arqueológicas, (nº de inventario: ME(CE) 24702.02), que se adaptan a las descripciones anteriores. Formaban parte del atuendo que lucía Boabdil el Chico tras ser derrotado en la batalla de Lucena (20 de abril de 1483), al que ya se ha hecho referencia con anterioridad²⁰⁰³. Están realizadas en badana, repujada y labrada con decoración de ataurique, en el empeine del pie y por debajo del mismo. Muestran suela plana y carecen de tacón. Cada uno de los borceguíes consta de dos piezas: una está cortada para la punta y la lengüeta redondeada; la otra compone el talón y la caña, que presenta un corte frontal y un rebaje posterior, de forma que, a pesar de que la rodilla queda cubierta, permite al usuario doblar las piernas al agacharse o montar a caballo. Ambas piezas van unidas con hilo de lino en la parte decorada repujada del puente del pie y del empeine, por lo que la unión de las dos piezas queda disimulada²⁰⁰⁴. El estado de conservación de las suelas, indica que el sultán las utilizaba por primera vez en la mencionada batalla, en que fue hecho prisionero, (fig. III-43 b). Como puede observarse, las piezas que estudiamos, muestran un gran parecido con las calzas con que fue sepultado el arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada, fallecido antes de 1247, que ya fueron debidamente analizadas en este trabajo²⁰⁰⁵.

²⁰⁰¹ CARLE 1954, pág. 320;

²⁰⁰² Ibidem, pág. 322-323.

²⁰⁰³ Véase el apartado 2.1.1.1.1 Zapato o zapata de forma abotinada, de este capítulo.

²⁰⁰⁴ CATÁLOGO de la Exposición: *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Junta de Castilla y León, 2004, págs. 297-299; FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "Vida y objetos domésticos en el Magrib en Yumada II 761/Mayo 1360", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección árabe-islam*, 46, 1997, págs. 51-52, y nota 3. Véase también: FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "Indumentaria de Boabdil", en *Arte y cultura en torno a 1492*. Sevilla, Exposición Universal, 1992, págs. 138-141; FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "El Arte", en VIGUERA MOLINS, M^a. J. (coord.): *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo VIII, III. *El reino nazarí de Granada (1232-1492)*. Sociedad, Vida y Cultura. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2000, pág. 269; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María: "La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos", en *Aragón en la Edad Media*, nº 19, 2006, págs. 358 y 379, fig. 20; Guía de Museos Militares Españoles, editada por el Ministerio de Defensa, 2011, págs. 23 y 36.

²⁰⁰⁵ Véase el Capítulo I., apartado 1.1.3.1., y la fig. I-25.



Fig. III-43 b. Borceguíes de Ad dil-l-ah Muhammad XII. Museo del Ejército, Toledo.

Dada la gran similitud de los borceguíes, con las calzas que iban provistas de suela²⁰⁰⁶, es muy difícil ofrecer ejemplos iconográficos en los que pueda afirmarse con total certeza que se trata de borceguíes. Uno de ellos pudiera ser el que aparece en la decoración escultórica del sepulcro de don Martín Rodríguez (fallecido en 1250), ubicado en el brazo norte de la catedral de León, donde se representa una escena de caridad, como es el reparto de limosna a los pobres, (fig. III-44).



Fig. III-44. Hombre calzando borceguíes. Sepulcro de don Martín Rodríguez. Catedral de León, crucero norte.

Otro ejemplo lo hallamos en la Cantiga XLIII-5 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, donde el personaje masculino luce este tipo de calzado; la mujer

²⁰⁰⁶ Véase el Capítulo I. de este trabajo, apartado 1.1.3, y fig. I-26.

que le acompaña, aunque sólo muestra la parte inferior del mismo, se calza con una gran semejanza al esposo al que acompaña, por lo que podría tratarse asimismo de borceguíes, (fig. III-45).



Fig. III-45. Viajantes canzando borceguíes. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga XLIII-5.

Un calzado similar al que acabamos de ver en el ejemplo anterior, aparece en las pinturas sobre tabla de la Natividad de Nuestra Señora, de Santa María de Riaza (Segovia), ca. 1330-1350, en las que se representa el Milagro de las mieses, (fig. III-46).



Fig. III-46. Borceguíes. Milagro de las mieses. Santa María de Riaza (Segovia). Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora

Fuera de las fronteras hispanas, este calzado aparece en la iglesia inferior de San Francisco de Asís, cuyos frescos, obra de Simone Martini, ca. 1320-1325, decoran la

Capilla de San Martín, en las que el santo, en el momento de ser armado caballero, lo luce, (fig. III-47).



Fig. III-47. San Martín calzando borceguíes. Asís, iglesia inferior de San Francisco. Simone Martini: Frescos en la Capilla de San Martín.

2.2.2. Los estivales (Francia: "estivaux").

Los estivales, que guardan una gran similitud con los borceguíes estudiados más arriba, eran unas botas finas, flexibles y ligeras que llegaban hasta la rodilla. Puiggari²⁰⁰⁷ estima que la voz "estival" se deriva de la palabra "stiffel", que en alemán designa a la bota, añadiendo que era una *“especia de borceguí, á que poco à poco vino a reducirse la bota”*²⁰⁰⁸. Los estivales podían ser completamente cerrados o ir abiertos por delante, según indica Puiggari, que hace referencia a una incisión longitudinal en la parte delantera, aparecida ya en el siglo XII; así señala: *“hendididos de arriba abajo, cuyo lado izquierdo se sobreponía al derecho y se sujetaba por el confín extremo con un corchetito encima del tobillo”*²⁰⁰⁹. Lacroix está de acuerdo con el autor anterior indicando que: *“les estivaux étaient des bottines, des couliers à crevasses”*²⁰¹⁰, es decir con hendiduras o aberturas. A causa de dichas aberturas se ha pensado que debían usarse preferentemente durante el verano, pero dado que en algún texto²⁰¹¹ se menciona el hecho de que éstos estaban forrados de armiño, su utilización sólo durante la época estival parece poco probable, por lo que podríamos afirmar que fueron empleados a lo largo de todo el año, como señala Lacroix²⁰¹².

²⁰⁰⁷ PUIGGARÍ 1890, pág. 119.

²⁰⁰⁸ Ibidem, pág. 119.

²⁰⁰⁹ PUIGGARÍ 1890, pág. 313-314.

²⁰¹⁰ LACROIX 1862, pág. 34.

²⁰¹¹ Relato de le *Roman de Perceval*, EN: LACROIX 1862, pág. 33; VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 67; GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 221.

²⁰¹² LACROIX 1862, pág. 34.

De distintos documentos, tanto castellanos como aragoneses, puede deducirse que los estivales estaban realizados con distintos tipos de cueros; así, en Castilla se emplearon estivales elaborados con cordobán, que a mediados del siglo XIV se pagaban a ocho maravedíes²⁰¹³, un maravedí más que los borceguíes del mismo material; de ello se desprende nuevamente la similitud entre ambos tipos de calzado. En su confección se utilizó también la piel de carnero, cuyo precio era de seis maravedíes en Toledo y Cuenca en la misma fecha anterior²⁰¹⁴. Por otra parte, en el Fuero de Aragón de 1348, promulgado a causa de la peste negra, se valoran los "*estibales de cordobán*"²⁰¹⁵ a cinco sueldos. También se menciona este tipo de calzado en el inventario de los bienes dejados por Miguel Ximenez Pardo, fechado en Zaragoza en 1397, donde, entre otras cosas, aparecen: "*Dos stibales*"²⁰¹⁶, aunque en este caso no se da ningún tipo de información sobre el material utilizado en su confección.

Los textos literarios hacen alusión igualmente a la gran finura de estas piezas; así, en la *Gran Conquista de Ultramar*, ca. 1295, se señala:

*"e calzose las **brafoneras** e sobre ellas muy fermosos estivales, tan bien fechos, que non parecía que traía sino calzas"*²⁰¹⁷.

Guerrero Lovillo, apoyándose en el pasaje anterior afirma asimismo que "*los estivales eran altos hasta la rodilla o más*", ya que cubrían las brafoneras que protegían toda la pierna²⁰¹⁸.

La literatura gala hace referencia asimismo a este tipo de calzado; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris señala:

*"...des estivaux toujours frais et neufs; tâche qu'ils te chaussent si bien que les vilains se demandent de quelle façon tu y entras, et comment tu en sortiras"*²⁰¹⁹

²⁰¹³ CARLE 1954, pág. 320.

²⁰¹⁴ CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 343; CARLÉ 1954, pág. 320.

²⁰¹⁵ *Fueros de Aragón* 1937, LXXVI, págs. 17-18; GUAL CAMARENA 1976, pág. 282.

²⁰¹⁶ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 218.

²⁰¹⁷ ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, libro tercero, capítulo LV, pág. 351.

²⁰¹⁸ GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 221.

²⁰¹⁹ LORRIS y MEUN 1949, págs. 52-53. Véase también LORRIS y MEUN, 1988, versos 2149-2154, pág. 99: "*En cuanto a los pies, y para el verano, // calza botas nuevas, ligeras, frescas, // guardándote bien que no te compriman, // para que ninguno se pueda burlar // acerca del cómo pudiste ponértelas // y acerca del cómo las podrás quitar*". Obsérvese que en la traducción española no se hace mención del término "estivales", que ha sido asimilado como "estación estival", o "verano".

No hay evidencia documental o iconográfica que nos permita afirmar con toda certeza la utilización femenina de este tipo de calzado. Por otra parte, las representaciones masculinas son difícilmente identificables, dada su similitud con otras piezas del calzado, a excepción de las aberturas laterales que se cerraban por medio de distintos sistemas. En la Cantiga VII-2 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, aparece un personaje a caballo que luce parte de la pierna, dejando a la vista el calzado. Tal vez se trate de estivales, ya que se ajustan a la pierna y además el iluminador ha reflejado una línea vertical en el lateral de dicho calzado, posiblemente tratando de representar la abertura a la que se hacía referencia anteriormente, (fig. III-48). Similar a la anterior es el calzado que luce el personaje representado en la Cantiga III-1, del mismo Códice Rico escurialense, (fig. III-48 b).



Figs. III-48 y III-48 b. Estivales. *Cantigas de Santa María*
 Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantigas VII-2 y III-1, respectivamente.

En la Cantiga CLXI-3 del mencionado Códice Rico, (Ms. T-I-1), ca. 1275, (fig. III-49) vemos al personaje reflejado luciendo lo que parecen ser estivales, si nos fijamos en los cordones que posiblemente estén cerrando la abertura con la que iba provisto este tipo de calzado.



Fig. III-49. Hombre calzando estivales. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga CLXI-3.

Un calzado similar al que veíamos en el ejemplo anterior luce el soldado, a la izquierda del espectador, representado en la Crucifixión de la pintura mural en la Capilla de San Miguel del Monasterio de Santa María de Pedralbes, obra de Ferrer Bassa, ca. 1343-1346, (fig. III-50).



Fig. 50. Soldado calzando estivales. Ferrer Bassa: *La Crucifixión* (detalle). Monasterio de Santa María de Pedralbes. Capilla de San Miguel.

2.2.3. Las huesas (Corona de Aragón: "oses"; Francia: "houseaux", "heuses", "oesses"; Inglaterra: "loose boots").

Las huesas tenían un gran parecido con los estivales estudiados anteriormente, aunque éstas eran más anchas y fuertes. La finalidad de este tipo de calzado era la de

proteger y abrigar las piernas del frío y del barro, empleándose tanto para montar a caballo como para marchar a pie²⁰²⁰. Su utilización era común tanto a hombres como a mujeres de todas las clases sociales, desde los nobles a los de humilde condición, según se desprende de distintas fuentes, tanto iconográficas como escritas. Las huesas aparecen ya mencionadas en un documento del siglo XI, donde se hace referencia a: "*osas vermellas*"²⁰²¹. En el siglo XII, en las *Ordenanzas de Coimbra* de 1145, constan: "*Osas nigras et ...; osas bonas gudemiciz*"²⁰²². De lo anterior se desprende que podían elaborarse con material de muy buena calidad como era el guadamecí. Hacia 1271 se menciona asimismo este tipo de calzado en los *Aranceles de la lezda y hospedaje de la ciudad y término de Valencia*²⁰²³.

En la literatura gala se hace referencia también a las huesas; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun señala:

"... je vous ferai faire de mes vieux houseaux de grands ..." ²⁰²⁴.

Más adelante, el mismo autor hace referencia a la rudeza de este calzado, al señalar:

"*Elle ne fut pas étrennée de houseaux, car elle n'était pas née à Paris, et c'est trop rude chaussure pour une aussi jeune pucelle*"²⁰²⁵

En la iconografía, tanto española, como de otros lugares de Europa aparecen representadas las huesas. En España hallamos un ejemplo en las pinturas murales que decoran el Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León, ca. 1181-1188, donde aparece representado un pastor calzando huesas, que escucha atentamente el Anuncio a

²⁰²⁰ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 67; LACROIX 1862, pág. 34; GUERRERO LOVILLO 1949, pág. 221.

²⁰²¹ MIRET Y SANS, Joaquín: "Aplech de documents dels segles XIe y XXe, per a l'estudi de la llengua catalana", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, 1911-12, pág. 384. Citado en GUAL CAMARENA 1976, pág. 378.

²⁰²² *Portugaliae Monumenta Historica* 1856-1868, volumen I, pág. 743; GUAL CAMARENA 1976, pág. 378.

²⁰²³ Archivo de la Catedral de Valencia, código núm. 146, fols. 67 r-a - 68 v-a. Citado en GUAL CAMARENA 1976, documentos XII, 102, pág. 117.

²⁰²⁴ LORRIS y MEUN 1949, pág. 162. Véase también LORRIS y MEUN, 1988, verso 9305: "*Y también prometo de mis botas viejas...*". Obsérvese que en la edición española se utiliza el término bota en general, sin especificar que se trata de "huesas".

²⁰²⁵ LORRIS y MEUN 1949, pág. 351. En la edición española vuelve a omitirse el término "huesa" (véase LORRIS y MUN 1988, versos 20995-20998, pág. 605: "*Este es el calzado que más le conviene, // no como se suele usar en París, // puesto que sería calzado muy rudo // nada conveniente para tal mocita.*"

los Pastores, (fig. III-51). Como puede apreciarse, el artista ha reflejado con toda claridad, mediante una serie de líneas horizontales, que se trata de un calzado holgado que cubre la pierna, a diferencia de los borceguíes o los estivales, estudiados anteriormente, que eran completamente ceñidos.



Fig. III-51. Pastor calzando huesas. León. Colegiata de San Isidoro, pinturas murales que decoran el Panteón Real: *Anuncio a los pastores*.

Hallamos un ejemplo femenino, en la Cantiga LXXXIX-2 del Códice Rico, ca. 1275, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1), (fig. III-51 b).



Fig. III-51 b. Mujer calzando huesas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga LXXXIX-2.

Fuera de España, encontramos representado este tipo de calzado en la *Biblia de Jean de Sy*, manuscrito de ca. 1355-1357, conservado en París, Bibliothèque

Nationale de France (Ms. fr. 15397), en cuyo fol. 35 v. se representa a Abraham conduciendo a su hijo Isaac al sacrificio, (fig. III-52). En este caso el Maestro de Jean de Sy ha reflejado los pliegues de las huesas que calza Abraham del mismo modo que veíamos más arriba en el Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León.



Fig. III-52. Abraham calzando huesas. *Biblia de Jean de Sy*. Abraham conduciendo a Isaac al sacrificio. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 15397, fol. 35 v.

Un calzado de características similares a los que veíamos más arriba luce el sembrador reflejado en el folo. 170 v. del *Salterio Luttrell*, ca. 1339-1345, conservado en Londres, British Library (Ms. Add. Ms 42131), (fig. III-52 b).



Fig. III-52 b. Sembrador calzando huesas. *Salterio Luttrell*. Londres, British Library (Add. Ms 42131), fol. 170 v.

2.3. Calzado abierto y sin talón.

Dentro de este grupo, enormemente extendido, puede hacerse una distinción entre el calzado cuya finalidad primordial era puramente práctica, al ser utilizado principalmente para protegerse del barro y del agua, como son las *galochas* y las *suelas*; y aquel que era más bien una prenda de cierto lujo, cuya función estética predominaba sobre la práctica, como eran los *chapines*, utilizados por las damas para alargar la figura.

2.3.1. Las galochas.

(Del provenzal "galocha" o del francés "galoche"). El término galocha deriva de "gallica" o calzado que los romanos copiaron a los galos²⁰²⁶. Gracias a varias piezas arqueológicas de origen inglés, una de ellas de principios del siglo XIII y otra fechada entre 1360 y 1400²⁰²⁷, tenemos una idea bastante precisa sobre la forma y materiales con que estaba elaborado este calzado. Así, podemos afirmar que la galocha era una especie de chanclo o zueco compuesto por un pedazo de madera que formaba la suela, la cual quedaba elevada sobre el suelo mediante el empleo de dos o más cuñas talladas en la misma pieza, siendo generalmente más elevadas las destinadas a las mujeres. La suela de madera estaba provista de unos refuerzos de hierro, sujetos por medio de clavos, que protegían las partes más delicadas del calzado, como son la zona de la punta, la zona de la cuña y la parte del talón. Tal vez debido a dichos refuerzos, en ciertos documentos se haga referencia a "*ferraduras de besties e de galotxes*"²⁰²⁸. En el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado en las Cortes de Valladolid, celebradas en 1351, se hace también alusión a este tema al señalar:

*"Et á los ferreros desles por echar la libra del fierro á las azadas é las otras calzaduras tanto precio como costare el fierro al que lo comprare : é por la libra de la calzadura menuda, cinco dineros ..."*²⁰²⁹.

La galocha se sujetaba al pie por encima del zapato, mediante una o dos palas de cuero, que iban sujetas a la pieza de madera por medio de clavos. En ciertas ocasiones,

²⁰²⁶ LACROIX 1862, pág. 45.

²⁰²⁷ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 91-93, figs. 126 y 127.

²⁰²⁸ GUAL CAMARENA 1976, documento XIII, 108, pág. 123.

²⁰²⁹ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 11.

la mencionada banda de cuero que sujetaba el pie al calzado podía ser ajustable. En este caso dicha pieza estaba compuesta por dos mitades sujetas por uno de sus extremos a la suela, el otro extremo de una de las tiras iba provisto de un pequeño corte por donde se introducía una o dos lengüetas de la otra pieza, sujetándose ambas entre sí por medio de un pequeño clavo de hierro, de modo que se podía achicar o agrandar según la anchura del pie (fig. III-53)²⁰³⁰.

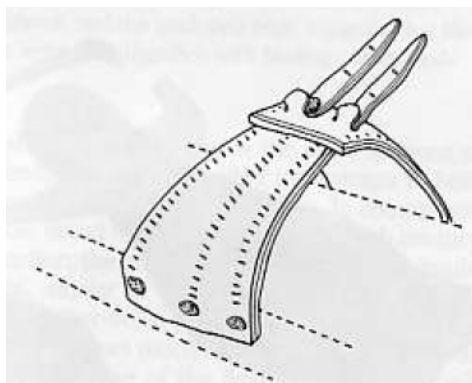


Fig. 53. Galocha con banda de cuero ajustable. (Dibujo de Susan Mitford).

Hay constancia documental de que la galocha fue un calzado habitual a lo largo de los siglos XIII y XIV; así, es mencionada en los *Fueros de Alcaraz y de Alarcón*, otorgados ca.1284-1295, donde se señala el impuesto "*De .XII.^a de galochas, .I. dinero* y "*De la dozena de las galochas, .IV. dineros*"²⁰³¹. En un inventario zaragozano, de los bienes de don Juan Pérez de Magallón, fechado en el año 1331, entre otros objetos, aparecen: "*Unas galochas*"²⁰³². Se mencionan igualmente entre los objetos que aparecen en el testamento de Sancha Navarra, fechado en agosto de 1365, en el que consta "*Un par de galochas*"²⁰³³. Asimismo, entre los bienes dejados por Juan de Blas en 1397 se incluyen "*Dos pares de galochas*"²⁰³⁴.

La forma de la galocha siguió el curso de la moda, que estudiaremos más tarde; así, a lo largo del siglo XIII y la primera mitad del XIV su forma se adaptaba más o menos a la del pie, mientras que en la segunda mitad del siglo XIV sus puntas se alargaron progresivamente formando *polaina*; tal vez por esta razón C. Sigüenza indica

²⁰³⁰ Ilustración de Susan Mitford, EN GREW and NEERGAARD 2006, ilustración número 128, pág. 94.

²⁰³¹ ROUDIL 1968, págs. 574 y 582 respectivamente.

²⁰³² Archivo de Protocolos de Zaragoza.-Papeles sueltos, núm. 62. Citado en SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo II, pág. 552.

²⁰³³ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 344.

²⁰³⁴ Ibidem, tomo IV, pág. 218.

que la galocha sería un “*complemento adecuado para los zapatos y calzas de largas puntas*”²⁰³⁵, sobre los que se calzarían para protegerlos.

Las fuentes iconográficas en las que aparece reflejado este tipo de calzado son prácticamente inexistentes, por ello tiene especial valor el caso de una de ellas en el fol. 18 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), donde se ha representado un par de galochas a los pies de una mujer musulmana, que aparecen en primer plano de la imagen, (fig. III-53 b).

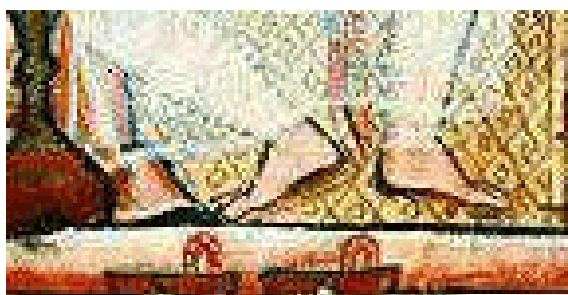


Fig. III-53 b. Par de galochas a los pies de una mujer mora. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 18 r.

2.3.2. Las suelas.

Este tipo de calzado, utilizado en las órdenes religiosas vendría a ser lo que llamamos "sandalia" en la actualidad, término que no debe confundirse con la *sandalia* medieval, que como se vio anteriormente en este capítulo, era un tipo de calzado realizado en tela, empleado generalmente por obispos, o clérigos de las altas jerarquías de la Iglesia. El término *suela* podía referirse asimismo a la parte del calzado que toca el suelo, como se pone de manifiesto en el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado en las Cortes de Valladolid de 1351, donde inmediatamente después de ponerse precio a distintos tipos de calzado, se señala:

"Et á esto todo que les echen tan buenas suelas como fasta aquí usan echar : é destos precios ayuso lo mejor que se abenieren".

A continuación se indica lo que debe pagarse a los zapateros por las zapatas de vaca junto a suelas elaboradas con diferentes cueros:

²⁰³⁵ SIGÜENZA PELARDA 2000, pág. 51.

*"Et á los otros zapateros de lo corado, denles por el par de las zapatas ... : et por el par de las suelas de toro, veynte é dos dineros : et por el par de las suelas..."*²⁰³⁶.

El Arcipreste de Hita, en el "Ejemplo del ladrón que prometió al diablo su ánima", narrado en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, podría estar asimismo haciendo referencia a la distinción entre zapatos y suelas al señalar:

*"Veo en un montón muchos viejos zapatos,
suelas rotas, harapos, jirones, viejos hatos,..."*²⁰³⁷

Este tipo de calzado está elaborado con una suela plana sin ningún tipo de cuña que la eleve sobre el suelo, su forma se adapta más o menos a la del pie, de manera que se estrecha en su parte central, así como en la punta y el talón. La suela está provista de unas tiras de cuero que sujetan la parte delantera del pie, como hemos visto en otros tipos de calzado; así como la zona del talón, algo novedoso como veremos seguidamente. La estrechez de este tipo de calzado, así como el poco espacio existente entre la suela y las tiras de cuero que la sujetan al pie nos permite deducir que, a diferencia de las galochas, no se empleaba sobre otros zapatos con el fin de protegerlos del barro o la lluvia.

En relación a la mencionada pieza de cuero que sujetaba la parte del talón, Grew y Neergaard²⁰³⁸ afirman que aparece por primera vez a finales del siglo XIV. Sin embargo, en el último cuarto del siglo XIII la encontramos representada en la iconografía castellana, como un calzado eclesiástico; así, en la Cantiga XCVI-4 del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, aparecen dos monjes que lucen este tipo de calzado con una banda trasera que lo sujeta al pie, (fig. III-54). Parecidas a las anteriores son las suelas que luce el monje reflejado en la Cantiga V-7 del mismo Códice Rico escurialense, (fig. III-55). También lo vemos en *La Crucifixión*, pintura mural de la segunda mitad del siglo XIV, que decora la iglesia de Santa María de Lluça, donde lo luce San Juan, que aparece al pie de la cruz.

²⁰³⁶ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 11.

²⁰³⁷ RUIZ, Juan, ARCIPRESTE DE HITA 1995, estrofa 1472; op. cit., pág. 249.

²⁰³⁸ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 96.



Fig. III-54. Monjes calzando suelas. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga XCVI-4.



Fig. III-55. Monjes calzando suelas. *Cantigas de Santa María*.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga V-7.

Las representaciones de este tipo de calzado en las fuentes iconográficas de otros países de la Europa cristiana son muy numerosas. Uno de los ejemplos aparece en la obra de Duccio, la *Maestà*, ca. 1308-1310, procedente del altar mayor de la Catedral de Siena, actualmente en el Museo de la Ópera del Duomo. En su cara posterior se representan escenas de La Pasión, y entre ellas el Lavatorio de los Pies, (fig. III-56), donde vemos que los apóstoles han dejado a un lado las suelas, siendo muy interesante observar que las mismas no tienen la pieza trasera a la que se hacía referencia anteriormente.



Fig. III-56. Los apóstoles se descalzan las suelas para el lavatorio de los pies.
Duccio: *La Maestà*; cara posterior: *Escenas de la Pasión, Lavatorio de los pies*.
Siena, Museo de la Ópera del Duomo.

Otro ejemplo similar al anterior, en las pinturas murales de Giotto, ca. 1297-1299, que decoran la iglesia superior de San Francisco en Asís, con escenas de la vida del Santo. En el Éxtasis de San Francisco, (fig. III-57), el pintor representa a varios monjes calzando suelas, aunque en este caso no se distingue si éstas van provistas de la tira de cuero en la zona posterior.



Fig. III-57. Monjes calzando suelas. Giotto: *Historia de San Francisco*.
Asís, basílica superior de San Francisco.

2.3.2.1. Tipología de la suela.

Es oportuno hacer una distinción entre aquellas cuya base era de madera articulada y las que la llevaban de cuero²⁰³⁹.

²⁰³⁹ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 316.

2.3.2.1.1 Suelas con base de madera.

En el caso de la galocha, estudiada anteriormente en este capítulo dedicado al calzado, al ir provista de cuñas, permitía caminar balanceando el pie de una cuña a otra; en el caso de la suela con base plana de madera, la comodidad en el andar se consiguió gracias a que dicha base estaba formada por dos partes unidas entre sí por medio de una pieza de cuero que funcionaba a modo de gozne, lo que otorgaba una cierta flexibilidad a la pieza al caminar. Gracias al estudio de varias piezas arqueológicas encontradas en excavaciones en Londres, y fechadas a finales del siglo XIV o principios del XV²⁰⁴⁰, sabemos que, en algunas ocasiones esta pieza de unión estaba formada por una doble capa de cuero que unía las dos partes de la suela, yendo clavada a la misma por medio de un pequeño reborde, (fig. III-58)²⁰⁴¹, como vemos en la pieza arqueológica conservada en el Museum of London, fechada ca. 1400, (fig. III-58 b). En otras ocasiones la suela, compuesta por las dos piezas de madera, se cubría por completo con una plantilla de cuero que iba clavada desde el talón hasta la zona delantera.

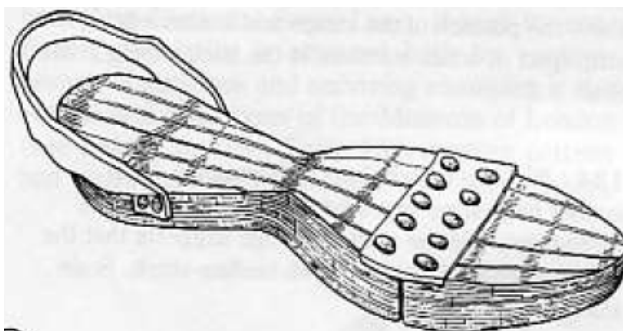


Fig. III-58. Suela con base de madera. Ilustración de Susan Mitford.



Fig. III-58 b. Suela con base de madera. London, Museum of London.

²⁰⁴⁰ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 96.

²⁰⁴¹ Ilustración de Susan Mitford, en GREW and NEERGAARD 2006, ilustración número 128, pág. 94.

Tanto las tiras de cuero que sujetaban la parte delantera del pie, como la pieza de la zona trasera, compuesta por dos capas de cuero cosidas por los bordes, iban clavadas asimismo a ambos lados de la base de madera y a la zona del talón. En este caso y para evitar que las cabezas de los clavos estropearan el cuero por el roce, en algunas ocasiones se colocaba debajo de éstos una fina tira, también de cuero, que generalmente corría a lo largo de todo el borde de la suela, como vemos en la fig. III-59²⁰⁴². De esta forma, la protección era mayor, y además proporcionaba un mejor acabado al calzado.

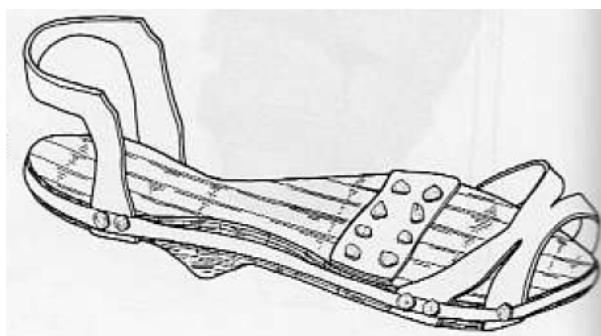


Fig. III-59. Suela con base de madera. Ilustración de Susan Mitford.

2.3.2.1.2. Suelas con base de cuero.

A finales del siglo XIII o principios de la siguiente centuria, surge un nuevo tipo de calzado con suela de cuero, cuyo precio según el material empleado en su confección aparece regulado en el ya mencionado Ordenamiento de Menestrales, otorgado en las Cortes de Valladolid de 1351, donde se indica:

*"Et á los otros zapateros de lo corado, denles por el par de las zapatas ... : et por el par de las suelas de toro, veynte é dos dineros : et por el par de las suelas de los noviellos é las otras tan resias como ellas, á diez é ocho dineros por las mejores : et por el par de las suelas medianas, trese dineros : é las otras delgadas, un maravedí, ..."*²⁰⁴³.

Este tipo de calzado estaba compuesta por varias capas gruesas de dicho material, generalmente entre cinco y siete, aunque podían incluso llegar hasta diez en algunas ocasiones²⁰⁴⁴.

²⁰⁴² Ibidem, ilustración número 136, pág. 98.

²⁰⁴³ Colección de Cortes 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 11.

²⁰⁴⁴ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 101.

2.3.3. Los chapines.

Los denominados chapines, o *tapines* según la grafía aragonesa²⁰⁴⁵, eran una especie de chanclo, provisto de una suela, formada por uno o varios corchos, cuyo grosor alcanzaba a veces más de cuatro dedos. Dicha suela gruesa podía ir forrada de cordobán o de tejidos lujosos, como era el oropel, yendo adornada con distintas decoraciones, siempre muy ricas. El oropel, también denominado *or peil* en el reino de Aragón, era una lámina de latón, muy batida y adelgazada imitando al oro, que solía emplearse, entre otras cosas, para forrar y decorar estos chapines²⁰⁴⁶, según aparece inventariado entre los bienes que Antón de Daroca, escudero de Su Majestad, entregó a Nicolan Ortiz para que los guardara, en abril de 1393; así, entre otras cosas aparecen: "*Dos pares de tapines orpelados*"²⁰⁴⁷. Puiggarí señala que este tipo de calzado fue común a hombres y mujeres desde el segundo tercio del siglo XIII²⁰⁴⁸. No obstante, Covarrubias Orozco, (Toledo, 1539-1613), lo define como: "*calzado de las mugeres*"²⁰⁴⁹.

La realización de este tipo de calzado corría a cargo de los llamados chapineros²⁰⁵⁰, que se enfrentarían muchas veces con los zapateros, que debían realizar sólo los zapatos de cuero, al pretender estos últimos que los chapineros sólo fabricasen los de lujo. Dicho conflicto finalizó con la concordia entre ambos gremios, en 1486, por la que los zapateros podían confeccionar los chapines femeninos que fueran de cuero, con la única condición de que la suela de los mismos no superara los dos dedos de grosor²⁰⁵¹.

Aunque C. Bernis señala que los chapines son originarios de España²⁰⁵², y Puiggarí también habla del "*chapín español*"²⁰⁵³, no he hallado datos que aclaren el

²⁰⁴⁵ GUAL CAMARENA 1976, pág. 436.

²⁰⁴⁶ GUAL CAMARENA 1976, págs. 374-375, 436.

²⁰⁴⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 520.

²⁰⁴⁸ PUIGGARÍ 1890, pág. 118.

²⁰⁴⁹ COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 291 v.

²⁰⁵⁰ En la segunda mitad del siglo XIII ya se hace referencia a los chapineros valencianos, tras la reconquista de Valencia y su repoblación (GUAL CAMARENA, Miguel: "Concordia entre los gremios de zapateros y chapineros de Valencia (1486)", en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història (Universitat de València)*, nº IX, 1952-53, pág. 134). Véase también BERNIS 1978, tomo I, pág. 46.

²⁰⁵¹ GUAL CAMARENA 1952-53, pág. 141.

²⁰⁵² BERNIS 1978, tomo I, pág. 18.

²⁰⁵³ PUIGGARÍ 1890, pág. 312.

origen de este tipo de calzado. En los siglos XIII y XIV son muy escasas las referencias documentales españolas sobre el mismo. Una de las más antiguas, se encuentra en la *Nueva versión romanceada de la lezda de Tortosa*, posiblemente del mes de abril de 1298, en cuya tabla aparece: *"Item carrega de tapins, II solidos"*²⁰⁵⁴. A partir de la segunda mitad del siglo XV son numerosas las fuentes textuales sobre los chapines, que se acrecientan aún más en el siglo XVI, no sólo en España sino en el resto de Europa²⁰⁵⁵.

Sobre este tipo de calzado y la forma en que se originaron, Covarrubias Orozco, (1539-1613), relata una leyenda que dice cómo:

*"... por evitar que las mugeres no anduviessen mucho, les persuadieron usasen los chapines, con que parecerían grandes y dispuestas, tanto como lo hombres y hizieron selos de palo y muy pesados. Ellas se aprovecharon de la invención ... y al cabo dieron en hazerlos de corcho,..."*²⁰⁵⁶.

Seguidamente, dicho autor añade que estaban realizados:

*"con tres, o quatro corchos: y algunas ay que llevan treze por dozena y mas la ventaja que levanta el carcañal..."*²⁰⁵⁷

En diferentes Ordenamientos se tasan distintos tipos de zuecos, que, dada su calidad, bien podrían corresponderse con los que en este trabajo se estudian bajo la denominación de chapines; así, por ejemplo en el Ordenamiento de Menestrales, otorgado por el rey Pedro I en las Cortes de Valladolid de 1351, el monarca ordena:

*"Et a los otros zapateros de lo dorado, denles... por el par de los zuecos dorados, seys maravedía : et por el par de los zuecos cintados de tres cintas, cinco maravedís : et por el par de los zuecos de una cinta, quatro maravedís ..."*²⁰⁵⁸.

²⁰⁵⁴ Archivo Reino Valencia. Real, núm. 644, fols. 8v.-12r. Cita tomada de GUAL CAMARENA 1976, documento XXV, nº 80, pág. 171.

²⁰⁵⁵ Sobre este tema véanse por ejemplo: GUAL CAMARENA 1952-53, págs. 134-144; ANDERSON, Ruth Matilda: "El chapín y otros zapatos afines", en *Cuadernos de la Alhambra*, V, 1969, págs. 17-41; CASTRO, Teresa de: "El tratado sobre el vestir, calzar y comer del varzobispo Hernando de Talavera", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Hª. Medieval, tomo 14, 2001, capítulo quinto, pág. 49.

²⁰⁵⁶ COVARRUBIAS OROZCO 1611, pág. 291 v.

²⁰⁵⁷ Ibidem.

²⁰⁵⁸ *Colección de Cortes* 1836, Ordenamiento de Menestrales, pág. 11.

Del párrafo anterior se desprende la calidad de estas piezas, denominadas "zuecos", equiparable a la de los chapines. Por otra parte se hace mención de una o tres "cintas", las cuales tal vez estuvieran en relación con los números de corchos que podían componer la suela del chapín. En las Cortes de Toro de 1369, vuelve a hacerse referencia a las "cintas", al ordenar Enrique II que se pagase el trabajo de los zapateros del modo siguiente:

*"... é que den el par de los zuecos cintados, los mayores por dies maravedís, é los menores por cinco maravedís ; é el par de los zuecos de cordovan lanos, los mayores por siete maravedís, é los menores por cinco maravedís ; é los de vadana, los mayores por quatro maravedís, é los menores por dos maravedís é medio ; é el par de los zuecos blancos, el par de los mayores quatro maravedís, é los menores por tres maravedís."*²⁰⁵⁹.

La literatura gala hace asimismo referencia a un tipo de calzado que guarda cierta semejanza con el chapín; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun señala:

*"La calza también con gusto exquisito,
poniendo en sus pies muy bellas sandalias
que han sido cortadas con gran maestría,
las cuales la elevan dos dedos del suelo."*²⁰⁶⁰

Entre las piezas arqueológicas conservadas, se hallan los dos chapines, provenientes del sarcófago de una dama desconocida, hasta ahora identificada como Teresa Petri, en el Monasterio de Santa María la Real de Gradefes (León) ²⁰⁶¹, posiblemente de finales del siglo XIV o principios del siglo XV²⁰⁶². Su reciente restauración y estudio nos han permitido analizar con gran detalle cómo estaban

²⁰⁵⁹ Ibidem, Cortes de Toro de 1369, pág. 19.

²⁰⁶⁰ LORRIS y MEUN, 1988, versos 20991-20995, pág. 605. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 351: *"Et avec grande entente il lui chausse en chaque pied un joli bas et un soulier découpé à deux doigts du pavement"*.

²⁰⁶¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1998, pág. 362; FERNÁNDEZ, COSMÉN y HERRAEZ 1988, pág. 82; CATÁLOGO exposición 2005 b, pág. 182-183.

²⁰⁶² Sobre la cronología, véase la Introducción de este trabajo, apartado 5.1.2. Fuentes iconográficas, 5.1.2.2. Escultura funeraria, 5.1.2.2.2. Talleres leoneses: Gradefes (León). Monasterio de Santa María de Gradefes. Véase también la Conclusión, apartado 3. La moda como fuente historiográfica. Aportaciones (localización y fecha).

realizados²⁰⁶³. Dichos chapines (figs. III-12 y III-60), que se adaptan a la forma del pie, van cerrados únicamente por la parte delantera, moda ésta que se generalizó en el siglo XIII entre las damas de la realeza y de las clases nobles, como veremos seguidamente. Los chapines están formados por varias piezas. Una que sirve de base, de material de corcho y que va forrada por una lámina finísima de cuero labrado. La protege una suela de cuero más grueso liso, que remata triangularmente la puntera del chapín y que extraordinariamente conserva la "marca de artesano"²⁰⁶⁴. La pala está compuesta por tres piezas: una exterior de cuero labrado, igual que la base. Otra interior de cuero liso, y entre ambas almohadillando y reforzando al conjunto una piel de badana. Las tres piezas señaladas van unidas por el escote, que es en forma de "V", con un cordón finísimo de cuero, que sirve a la vez, para ocultar la costura y proteger al pie del roce. Rematando la puntera una costura vista que une y da forma a la totalidad de la pala. La plantilla, al igual que el resto, está formada por un finísimo cuero labrado de una sola pieza. Hace de aislante entre la base de corcho y la plantilla, otra finísima lámina de varias piezas de piel de badana. La unión entre ambas, al igual que ocurriera en la pala, se realiza con un cordón perimetral que sirve para ocultar la costura que une a su vez al forro de cuero de la base (fig. III-60)²⁰⁶⁵.

²⁰⁶³ Su restauración ha sido llevada a cabo entre septiembre del año 2001 y julio del 2002, por la Junta de Castilla y León, Dirección General de Patrimonio y Restauración. La responsable de la restauración ha sido M^a del Pilar Pastrana García, los análisis del laboratorio han corrido a cargo de Mercedes Barrera. La documentación sobre todo el proceso se encuentra archivada en el Monasterio de Santa María de Gradefes (León), 2.1.1. Caja 28, 188.

²⁰⁶⁴ Dicha marca, situado en la suela del chapín izquierdo, aparece reflejada en la fotografía nº 16 de la documentación sobre la restauración de los zapatos, Monasterio de Santa María de Gradefes (León), 2.1.1. Caja 28, 188.

²⁰⁶⁵ La imagen ha sido extraída de la documentación sobre la restauración anteriormente referenciada, con mi especial agradecimiento a las hermanas del Monasterio de Santa María de Gradefes, y muy especialmente a la Madre Superiora, doña Visitación, y a la hermana doña Navitidad, por su amabilidad al permitirme su estudio y fotografía.



Fig. III-60. Chapines de una dama desconocida. Gradefes (León).
Monasterio Cisterciense de Santa María la Real.

La decoración (fig. III-60 b), tanto en la plantilla como en la pala, es estampada en relieve a base de motivos florales sobre fondo picado²⁰⁶⁶. Dichos motivos están configurados por ramilletes de rosetas entre los que se intercalan trifolios (de tres hojas), pámpanos y rosetas. La plantilla del chapín, también decorada, está rebordeada con un trazo grueso de color oscuro que enmarca los motivos vegetales que cubren la parte central. La decoración de la base se realiza mediante incisión²⁰⁶⁷. Presentan una policromía, que ha podido definirse en base a los pequeños fragmentos que se conservan, identificándose pigmentos de color rojo, verde, ocre, y azul. La decoración queda realzada por el barniz de *guadamacilero* sobre una base de plata, que otorga un aspecto metalizado que imita al pan de oro, como ya vimos anteriormente en este trabajo.



Fig. III-60 b. Decoración de los chapines de una dama desconocida.
Gradefes, León. Monasterio Cisterciense de Santa María la Real.

²⁰⁶⁶ Véase la fig. III-17.

²⁰⁶⁷ Véase la fig. III-17 b.

Otro ejemplo de gran interés son los chapines de la que fuera amante del rey don Alfonso X el Sabio, doña Mayor Guillén (fallecida ca. 1262-1267)²⁰⁶⁸, procedentes de su sepulcro en el convento de religiosas clarisas de Alcocer (Guadalajara)²⁰⁶⁹. Realizados asimismo en cordobán, fueron analizados por el padre franciscano Pablo Manuel Ortega, que estudió la momia de doña Mayor en 1732, y los describe del siguiente modo:

*"Unos chapines tenía caídos de los pies, por haberse ya podrido el cordobán: y en algunos pedazos, que le quedaban, se veían unas labores, al modo de las que muestra el guadamecil"*²⁰⁷⁰.

Ricardo Orueta, tras el estudio de la misma, señala que:

*"...están estos chapines formados, conforme el gusto de entonces, por un tarugo de madera alto como de unos tres dedos,... dorados con un finísimo guadamecí de preciosos dibujos, donde alternan el oro con colores oscuros, y ya sobre este tarugo, que hace las veces de nuestra suela se levanta el zapato, en forma muy semejante a la de los nuestros, y del mismo guardamecí. De estos zapatos, que no ofrecen señal de haber pisado con ellos, uno está perfectamente conservado, sin más deterioro que un descosido, mientras que del otro no queda más que el tarugo o suela forrada."*²⁰⁷¹.

La efigie yacente, tallada en la cubierta de la urna funeraria, muestra dichos chapines, aunque lamentablemente sólo quedan a la vista las puntas de los mismos, (fig. III-60 c).

²⁰⁶⁸ Doña Mayor (o María) Guillén de Guzmán, hermana de don Pedro Núñez de Guzmán, Adelantado Mayor de Castilla.

²⁰⁶⁹ Sobre este sepulcro véase la Introducción de este trabajo, apartado 4.1.2.2.2. Escultura funeraria.

²⁰⁷⁰ Crónica de la Provincia de Cartagena, de la Orden de San Francisco. Citado en ORUETA 2000, pág.

17.

²⁰⁷¹ ORUETA 2000, pág. 19.



Fig. III-60 c. Cubierta del sepulcro de doña Mayor Guillén. (Desparecida)
Procede de Alcocer (Guadalajara), convento de religiosas clarisas.

Aunque, como ya se ha señalado con anterioridad, son muy escasas las representaciones plásticas que nos permitan observar con claridad el calzado femenino, contamos con ciertos ejemplos, que, aunque sólo muestran las puntas, presentan unas características muy similares a los anteriormente estudiados. Este es el caso de los chapines que calza la efigie yacente que representa a doña Inés Téllez Girón, segunda esposa del infante don Felipe (fallecido en 1274), en su sepulcro de Villalcázar de Sirga (Palencia), del último tercio del siglo XIII, (fig. III-61). Éstos difieren de los pertenecientes a la dama desconocida, enterrada en el monasterio de Santa María de Gradefes (León)²⁰⁷², en la forma del escote que en este caso es recto; así como en la decoración, que en los pertenecientes a doña Leonor son de tipo heráldico.



Fig. III-61. Chapines de doña Inés Téllez Girón. Villalcázar de Sirga (Palencia).

²⁰⁷² Véanse las figs. III-60 y III-60 b.

Como ya se ha puntualizado anteriormente, la moda de los chapines fue común a todos los países del occidente cristiano; así, fuera de España, lo vemos representado, por ejemplo, en la escultura de la *Virgen con el Niño en sus rodillas*, obra de Arnolfo di Cambio, ca. 1310, (fig. III-62), conservada en Florencia, Museo de la Opera del Duomo, aunque únicamente pueden apreciarse las puntas, como suele ser habitual en el calzado femenino.



Fig. III-62. Virgen calzando chapines. Arnolfo di Cambio. Florencia, Museo de la Opera del Duomo.

Hay que señalar asimismo que durante los siglos XIII y XIV el grosor de las suelas de los chapines no llegaría a la exageración del siglo XV, (fig. III-63), ni a la del siglo XVI, (fig. III-64).



Fig. III-63. Chapín del siglo XV. Civiche Raccolte di Arte Applicata (Milán).



Fig. III-64. Chapin del siglo XVI. Brooklin Museum (Nueva York).

3. EVOLUCIÓN DEL CALZADO SEGÚN SUS PUNTAS.

3.1. Las puntas en el calzado de los cristianos.

A lo largo de la Edad Media, las terminaciones del calzado experimentan una evolución, observándose una tendencia a agudizarlas hasta extremos increíbles. Dichas terminaciones exageradamente alargadas se denominaron *polainas*, a cuyo estudio procederemos más adelante. Es importante señalar en relación a este tema que, en el caso español, las puntas del calzado nunca llegaron a la exageración de otros lugares del occidente cristiano. Por otra parte, el calzado femenino siempre fue más discreto que el utilizado por el hombre, tal vez a causa de los pesados y largos ropajes que los ocultaban a la vista evitando así su lucimiento, además de lo incómodo que hubiera resultado moverse con zapatos de largas puntas bajo las amplias vestiduras.

Este tipo de calzado de puntas alargadas comenzó a utilizarse en la Europa occidental a mediados del siglo XII²⁰⁷³, siendo posiblemente originarias del Oriente Medio, donde ya se utilizaban con anterioridad los zapatos de punta alargada y recurvada. Dicha moda llegaría a Europa a lo largo del siglo XII gracias a los Cruzados, y en el caso de España por medio de los musulmanes asentados en la península. En el siglo XIII, la forma del calzado²⁰⁷⁴ se mantiene en un término medio, sin grandes extravagancias, empleándose generalmente una longitud que no excedía del diez por ciento del largo del pie; así, en la primera mitad de la centuria la punta del calzado es similar a la de años posteriores, sin embargo la curva de la planta del mismo se acentúa, como vemos en las pinturas murales que decoran la capilla de San Pedro, en el Monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, de San Bernardo (Valladolid), fechadas entre 1244 y 1249, donde luce este tipo de punta el calzado tanto de la condesa doña Urraca Fernández como el de sus acompañantes, (fig. III-65).

²⁰⁷³ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 314.

²⁰⁷⁴ Ibidem, tomo III, págs. 62 y ss. y 314.



Fig. III-65. Doña Urraca y sus acompañantes con calzado de puntas alargadas. San Bernardo (Valladolid). Monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena.

Se conservan varias piezas de cuero, procedentes de un taller artesano de zapatos, provenientes de las excavaciones de la calle de Las Cercas y del solar del edificio "Pallarés", sede del actual Museo de León, donde se conservan actualmente. Entre las mismas se encuentra la que formaba la suela del calzado (fig. III-66), que guarda una gran semejanza con los zapatos que veíamos reflejados en la fig. III-65.



Fig. III-66. Piezas arqueológicas que formaban un zapato. Museo de León.

Fuera de las fronteras hispanas, los ejemplos de este tipo de calzado son igualmente numerosos. Uno de ellos aparece reflejado en el fol. 29 v de la *Biblia del Cardenal Maciejowski*²⁰⁷⁵, manuscrito de ca. 1250, que se conserva en Nueva York, Pierpont Morgan Library (Ms. 638), (fig. III-67).

²⁰⁷⁵ También conocida como *The Morgan Crusader's Bible*, *Biblia del sha Abbas* y *Biblia de San Luis*.



Fig. III-67. Puntas del calzado. *Biblia del Cardenal Maciejowski*.
Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 638, fol. 29 v.

Hacia 1260 el zapato se estrecha y la punta se alarga, según aparece frecuentemente reflejado en las miniaturas de este siglo, como son las *Cantigas*, o *El Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. También lo vemos en escultura, como es el caso de la *Virgen de la Rosa o del Real Alcazar*, segunda mitad del siglo XIII, en el Monasterio de Santa María la Real, de Nájera (La Rioja), (fig. III-68); así como en la *Virgen de Marzo*, de finales del siglo XIII, conservada en el Monasterio de Santo Domingo de Silos; o la *Virgen del Sagrario*, ca. 1270, en la Catedral de Plasencia (Cáceres), (fig. III-69). En dichos ejemplos únicamente aparece reflejada la punta del calzado, que asoma por debajo de las vestimentas, algo habitual en el caso de las representaciones femeninas.

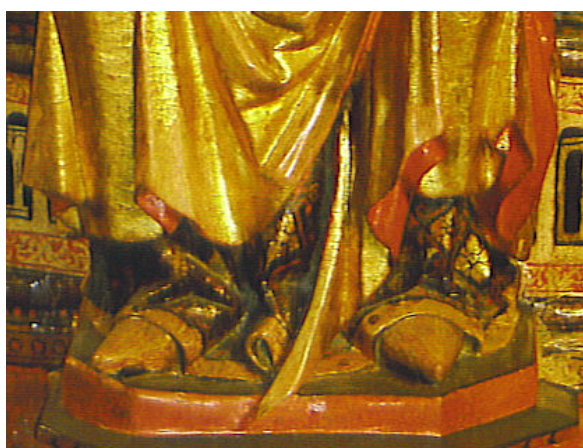


Fig. III-68. Punta del calzado de la Virgen de la Rosa o del Real Alcázar.
Monasterio de Santa María la Real de Nájera.



Fig. III-69. *Virgen del Sagrario*. Catedral de Plasencia (Cáceres)

En otros lugares del occidente cristiano este tipo de puntas es muy similar, siendo muy numerosos los ejemplos iconográficos en los que aparecen representadas. Uno de ellos, en el fol. 54 v. de la obra *Tacuinum Sanitatis i Medicina*, manuscrito confeccionado a finales del siglo XIII en el norte de Italia, probablemente en Verona o Milán, y conservado en Viena, Österreichische Nationalbibliothek (Codex Vindoboronsis, S.N. 2644)²⁰⁷⁶, donde se pone de manifiesto la similitud entre el calzado femenino y masculino, (fig. III-70).



Fig. III-70. Puntas del calzado a finales del siglo XIII. *Tacuinum Sanitatis i Medicina* Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindoboronsi, S.N. 2644, fol. 54 v.

²⁰⁷⁶ Este manuscrito recibe también el nombre de "*Libro de la Casa de los Cerruti*", porque fue encargado por esta familia de Verona (KRAMER 2000, pág. 138; WALTHER y WOLF 2003, págs. 252-253).

Es muy importante señalar que en la iconografía castellana del último cuarto del siglo XIII, conviviendo con el tipo de punta estrecha y alargada a la que nos hemos referido anteriormente, vemos reflejado un tipo de calzado cuya punta se prolonga y retuerce, como vemos por ejemplo en el fol. 52 v. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), (fig. III-71). Posiblemente por influencia oriental, esta moda pudo llegar a Castilla a través de al-Ándalus, de donde pasaría al resto de Europa una centuria después, siendo conocida como "cola de alacrán" o de "escorpión", así como "uñas del diablo", como veremos más adelante en este capítulo.



Fig. III-71. Calzado con polaina recurvada denominada "cola de escorpión". *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 52 v.

En los primeros años del siglo XIV se mantuvo una forma de calzado sin grandes exageraciones que se adaptaba más o menos a la forma del pie, como ocurría en la centuria anterior. Las representaciones de este tipo de calzado en la iconografía son muy numerosas; entre ellas lo vemos en la escultura de la *Virgen de Gutur*, del siglo XIV, en Aguilar del Río Alhama (La Rioja), (fig. III-72).



Fig. III-72. Virgen de Gutur calzando zapatos de puntas alargadas. Aguilar del Río Alhama. La Rioja.

Un ejemplo similar al anterior, lo hallamos en las pinturas murales procedentes del convento de Santa Clara, en Toro (Zamora), de mediados del siglo XIV, actualmente en la iglesia de San Sebastian de los Caballeros de la misma localidad. En el detalle del registro intermedio del mural, se representa la Disputa de Santa Catalina con los Sabios; donde aparece representada la Santa luciendo este tipo de calzado (fig. III-73).



Fig. III-73. Santa Catalina con calzado de puntas alargadas. Toro (Zamora), iglesia de San Sebastian de los Caballeros.

Aunque la moda anterior siguió en vigor, hacia mediados del siglo XIV la punta del calzado comenzó a alargarse, siendo la forma de dicha prolongación recta y ligeramente cóncava, la cual mantenía la forma por medio de un relleno a base de musgo, pelo o borra. Es el principio de la polaina que, según señala Viollet-le-Duc, surge en estos momentos²⁰⁷⁷. Bernat Metgé, en su obra *El sueño*, ca. 1396-1399, hace referencia a este tema al señalar: "*Ora llevan polainas largas, ora cortas;...*"²⁰⁷⁸. Como acabamos de ver, Metgé hace una clara alusión a dichas prolongaciones del calzado que podían ser de mayor o menor longitud. Las polainas de longitud excepcional no fueron habituales entre la población, siendo sólo utilizadas por algunos, según señala el historiador inglés William de Malmesbury (ca. 1080/1095 - ca. 1143), en su obra *De*

²⁰⁷⁷ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 66.

²⁰⁷⁸ METGÉ 2006, Libro IV, pág. 121.

gestis regum Anglorum (Escrituras de los Reyes ingleses)²⁰⁷⁹. Su aparición en Inglaterra, según el cronista que compiló a finales del siglo XIV *Eulogium Historiarum*, aparece entre 1361 y 1362, basándose en el siguiente párrafo:

*"Eodem anno (1362) et in anno praecedenti tota
communitas Anglicana versa Habent etiam
sotulares rostratas in unius digiti lonhgitudine
quae "Crakowers"²⁰⁸⁰ vocantur; potius judicantur
ungula daemonum quam ornamenta hominum..."²⁰⁸¹*

Los clérigos criticaron frecuentemente el gusto por este tipo de calzado extravagante, por lo que la sociedad asoció el uso de la polaina con la peste negra que en ese mismo año asoló el país creyéndolo un castigo divino. Francia se vió asolada por una nueva plaga en 1374, al igual que ocurría en los reinos hispanos unos años más tarde²⁰⁸², haciendo que resurgiera la histeria entre la población al creer que esto era debido a una presencia demoniaca que estaba castigando a una sociedad pervertida y decadente. En el último cuarto del siglo XIV dichas puntas alcanzaron su máxima longitud, llegando a curvarse de tal manera que serían muy criticadas por sus detractores; así, el cronista anglo-normando Orderico Vitalis (1075 - ca. 1142), en su obra *The Ecclesiastical History* (Historia Eclesiástica)²⁰⁸³ lo llamó "cola de escorpión" y estableció despectivamente sus orígenes en el Conde Fulk de Anjou, cuyos pies deformados solían cubrirse dando al vendaje una forma de cuernos de cabra o "cola de alacrán"; otros las llamaban "uñas de diablo", como veremos más adelante²⁰⁸⁴.

Si como acabamos de ver este tipo de calzado con puntas recurvadas surge en Europa en el último cuarto del siglo XIV, en la iconografía castellana del último cuarto del siglo XIII vemos ya reflejada esta prolongación retorcida del calzado, como ya señalé anteriormente en este capítulo (fig. III-71), por lo que podría establecerse su origen en nuestro país.

²⁰⁷⁹ MALMESBURY, Williams of.; *De gestis regum Anglorum* 1889, Libro IV, pág. 369.

²⁰⁸⁰ La polaina en Inglaterra se denominó también "cracow", basándose en un supuesto origen polaco. Citado en GREW and NEERGAARD 2006, pág. 124.

²⁰⁸¹ HAYDON, Frank Scott 1863, Volumen III, págs. 230-231.

²⁰⁸² Sobre el tema de la peste negra y sus consecuencias, véase la Introducción de este trabajo.

²⁰⁸³ VITALIS 1973, volumen IV, libro VIII, págs. 324-326. Véase también SCOTT 2009, págs. 40 y ss.

²⁰⁸⁴ En relación a estas denominaciones véase: CAMDEM 1614, págs. 232-233.

No obstante, y a pesar de las constantes prohibiciones, este gusto por el uso de la polaina siguió su curso, llegando su longitud a tales extremos que, según señalan ciertos autores como Viollet-le-Duc²⁰⁸⁵ o Lacroix²⁰⁸⁶, fue necesario atarlas a las piernas por medio de cadenillas de oro o plata, o bien lazarlas a un corchete debajo de la rodilla. Metgé hace referencia a este tema en su obra *El sueño*, ca. 1396-1399, al señalar:

"... adornarse las piernas con cascabeles, campanillas y ligas ..." ²⁰⁸⁷.

Es muy difícil hallar representaciones en las fuentes iconográficas que corroboren lo señalado por Metgé; así, el único ejemplo que he encontrado aparece en el fol. 2 de la *Epistre au roi Richart*, obra francesa de Philippe de Mézières, de 1395-1396, conservada en Londres, British Library (Royal Ms. 20 B VI), donde se representa un caballero de la Corte de Richard II de Inglaterra, con el señalado tipo de adorno bajo la rodilla izquierda (fig. III-73 b)²⁰⁸⁸.



Fig. III-73 b. Cadenilla adornando la pierna, por debajo de la rodilla.
Philippe de Mézières: *Epistre au roi Richart*. Londres, British Library, Royal Ms. 20 B VI, fol. 2.

²⁰⁸⁵ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 66 y fig. 14.

²⁰⁸⁶ LACROIX 1862, pág. 51.

²⁰⁸⁷ METGÉ 2006, Libro IV, págs. 129-130.

²⁰⁸⁸ Esta figura es un detalle del fol. 2, en el que se representa a Philippe de Mézières en el momento de presentar su tratado al rey Richard II de Inglaterra (SCOTT 2009, pág. 118). Véase también: MARCHANDISSE, Alain: "Philippe de Mézières et son *Epistre au roi Richart*", en *Moyen Âge: Revue d'histoire et de Philologie*, vol. 116, n° 3-4, 2010, págs. 605-624; GOODMAN, Anthony and GILLESPIE, James L. (eds.): *Richard II. The Art of Kingship*. Oxford and New York, Oxford University Press, 1999, págs. 249 y ss.

Sin embargo, es preciso resaltar que Metgé no afirma que las polainas se sujetaran a la pierna. Tampoco el ejemplo iconográfico anterior (fig. III-73 b), nos muestra que las cadenillas que cuelgan bajo la rodilla de su portador sujetaran la polaina. A pesar de ello, las afirmaciones que veíamos más arriba están muy extendidas, pero con un fundamento muy débil, ya que se apoyan sólo en fragmentos de evidencia secundaria, según señalan Grew y Neergaard²⁰⁸⁹. Una de ellas es la descripción en el siglo XVIII de una pintura de Jaime I de Escocia²⁰⁹⁰. Contamos también con la afirmación de dos anticuarios: Stow²⁰⁹¹, de finales del siglo XVI, y Camden, de principios del siglo XVII, quienes se basan en el párrafo, transcrito más arriba, de la obra *Eulogium Historiarum* donde no se hace mención alguna a este tema, como hemos podido ver. Así, Stow escribe en 1598 su obra: *The survey of London containing the original, increase, modern estate and government of that city,...*²⁰⁹², donde señala que a raíz del matrimonio del rey Richard II con Anne de Bohemia (1366-1394)²⁰⁹³, quien introdujo en Inglaterra esta moda, los ingleses: "... used piked shoes, tied to their knees with wilken laces, or chains of silver or gilt, ..." (usaban zapatos puntiagudos, atados a las rodillas con lazadas o cadenas de plata o doradas). Posteriormente, William Camden, en 1614 escribe su obra *Remaines concerning...*²⁰⁹⁴, donde señala: "... Their shoes, which they call 'Crakows', have curved peakes more than a finger in lengths, fastened to the knees with chains of gold and silver (sujetas a las rodillas con cadenas de oro y plata), resembling the claws of demons rather than ornaments for human beings..." No obstante, no queda claro de dónde han extraído dichos autores tales afirmaciones, por lo que podrían haberse basado en alguna nota al respecto de comentaristas posteriores de dicho texto, posiblemente en época medieval. Así, mientras este punto no pueda ser demostrado con mayor seguridad, no conviene afirmar que las polainas llegaran a tales extremos, ya que tampoco hay constancia en las fuentes iconográficos, ni han llegado hasta nosotros piezas arqueológicas que puedan corroborar dicha teoría.

Las representaciones de calzado de puntas alargadas en las fuentes iconográficas, son muy numerosas; uno de los ejemplos aparece en el *Retablo del*

²⁰⁸⁹ GREW and NEERGAARD 2006, pág. 117.

²⁰⁹⁰ Citada por STRUTT 1842, volumen II, pág. 236, nota 3.

²⁰⁹¹ STOW 1971, pág. 351.

²⁰⁹² STOW, *The survey of London* 1598, pág. 131.

²⁰⁹³ Fue la hija primogénita del emperador de Alemania Charles IV y Elizabeth de Pomerania, y hermana de Wenceslas IV de Bohemia.

²⁰⁹⁴ CAMDEM 1614, pág. 232-233.

Arcángel Gabriel, obra de Luis Borrassa, ca. 1381-1390, en la Catedral de Barcelona, (fig. III-74).



Fig. III-74. Calzado de puntas alargadas. Luis Borrassa: *Retablo del Arcángel Gabriel*. Catedral de Barcelona.

Otro ejemplo, similar al anterior, lo vemos representado en una de las tablas que decora el armario relicario del Monasterio de Piedra (Zaragoza), de 1390, atribuido a Guillén de Leví (documentado entre 1378 y 1407), y a su sobrino Juan de Leví (documentado entre 1392 y 1407)²⁰⁹⁵, conservado en Madrid, Real Academia de la Historia. Entre las escenas del ciclo de la Pasión de Cristo, en el exterior de las puertas, en el ala derecha, se representa El juicio de Pilatos, donde lo calza el personaje que vierte el agua sobre las manos de Pilatos, (fig. III-75).



Fig. III-75. *El Juicio de Pilatos*. Madrid, Real Academia de la Historia.

²⁰⁹⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2010, pág. 242.

Lo vemos reflejado igualmente en el alfarje mudéjar que cubre el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, finales del siglo XIV, donde se representa al pintor que decora la viga²⁰⁹⁶, luciendo este tipo de calzado de puntas alargadas, (fig. III-75 b).



Fig. III-75 b. Pintor con calzado de puntas alargadas. Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Aparecen representados varios zapatos de puntas alargadas en un detalle del *Retablo de San Marcos*, obra de Joan Cabrera, del siglo XV, conservado en La Noguera (Lleida), en la iglesia de San Salvador de L'Alzina de Ribelles, (fig. III-75 c).



Fig. III-75 c. Joan Cabrera: *Retablo de San Marcos*. La Noguera (Lleida), iglesia de San Salvador de L'Alzina de Ribelles.

²⁰⁹⁶ CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana: "Nuevas aportaciones sobre la pintura del alfarje mudéjar del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)", en *Patrimonio Cultural de España*, 2009 (1), págs. 299-300 y foto 14.

Este tipo de calzado fue una moda internacional, reflejada en las fuentes iconográficas de distintos lugares europeos. Un ejemplo, en el folio 86 v. de la obra *Lucanus: De bello civili. Pharsalia*, manuscrito de 1373, conservado en Milán, Biblioteca Trivulziana (Ms. 691), (fig. III-76). Otro ejemplo, en el folio 394 r. de las *Grandes Crónicas de Francia de Carlos V*, manuscrito de ca. 1375-1380, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. français 2813), (fig. III-77).



Fig. III-76. *Lucanus: De bello civili. Pharsalia*. Milán, biblioteca Trivulziana, Ms. 691, fol. 86 v.

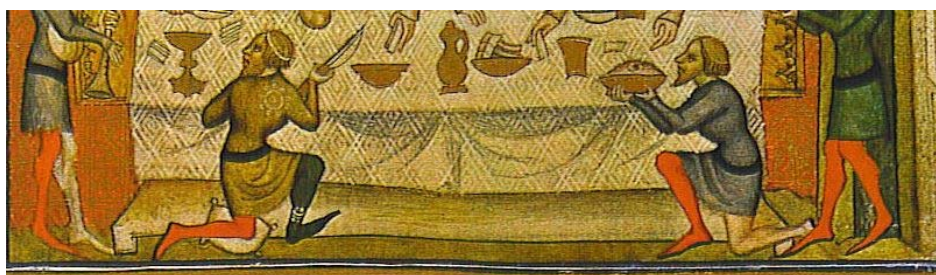


Fig. III-77. *Grandes Crónicas de Francia de Carlos V*. París, Bibliothèque Nationale de France. Ms. français 2813, fol. 394 r.

A finales del siglo XIV las exageradas puntas de años anteriores comenzaron a disminuir, de forma que, aunque excepcionalmente siguen apareciendo ejemplos iconográficos, hacia la primera mitad del siglo XV²⁰⁹⁷ el calzado adquirió una forma que casi se ajustaba al pie, volviendo por lo tanto al aspecto que habían tenido a mediados del siglo XII, como ya vimos al comienzo de este apartado.

²⁰⁹⁷ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 274 .

3.2. Las puntas del calzado de musulmanes y judíos.

En lo referente a este apartado es importante resaltar que de nuevo el calzado de judíos y musulmanes era igual al empleado por los cristianos. Sin embargo, en algunas ocasiones ambos se caracterizaban por recurvar ligeramente su punta hacia arriba de una forma muy similar. Sus representaciones en las fuentes iconográficas, son muy abundantes en los siglos XIII y XIV. Este es el caso del musulmán representado en la Cantiga CLXVII-1 del Códice Rico, ca. 1275, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1): "*Como a una mora de Borja sse le murio un ssu fijo*", donde vemos a una mujer de esta étnia con calzado de puntas recurvadas, (fig. III-78).



Fig. III-78. Musulmana con calzado de puntas recurvadas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1. Cantiga CLXVII-1.

Calzado similar al anterior lucen los musulmanes representados en los fols. 17 v. (fig. III-79) y 60 v. (fig. III-80) del *Libro de ajedrez, dados y tablas*, de 1283, conservado en el monasterio escurialense (Ms. T-I-6).



Figs. III-79 y III-80. Musulmanes con calzado de puntas recurvadas. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-6, fols. 17v y 60v respectivamente.

Como es habitual en el atuendo utilizado por los musulmanes en general, en otros lugares del Islam se seguía la misma moda; así, un ejemplo similar al anterior aparece reflejado en los *Maqamat*, de Ibn al-Hariri, en el fol. 25 a. del más antiguo de los tres códices conservados en París, Bibliothèque Nationale de France (MS. Ar. 6094), posiblemente de origen sirio, fechado en 1222²⁰⁹⁸, (fig. III-81).

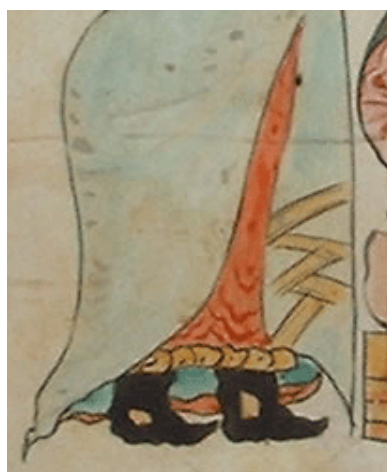
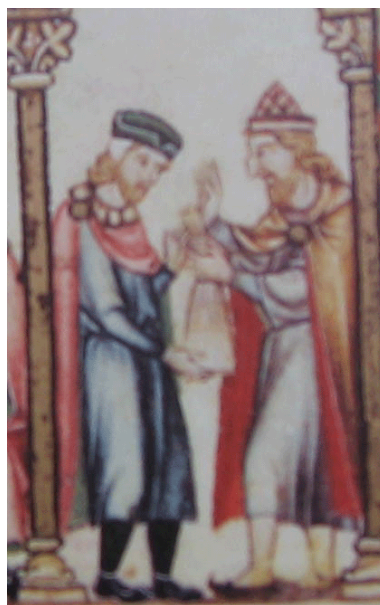


Fig. III-81. Musulmana con calzado de puntas recurvadas. Al-Hariri: *Maqamat*, París, Bibliothèque Nationale de France, MS. Ar. 6094, fol. 25 a.

El calzado utilizado por los judíos solía caracterizarse también por la punta ligeramente levantada, de forma muy similar a lo visto anteriormente en el caso de los musulmanes. Sus representaciones en la iconografía son igualmente numerosas. Entre

²⁰⁹⁸ GRABAR, Oleg.: *Maqamat al-Hariri, illustrated Arabic Manuscript from the 13th Century*. London, Touchart, 2003, pág. 38.

ellas se encuentran las Cantigas del Códice Rico escurialense (Ms. T-I-1), ca. 1275, VI-3, en la que se narra: "*Como o judeu levou ao menynno a ssa casa e o matou*", (fig. 82); o en la Cantiga XXV-3 donde se aprecia: "*Como o judeu fez levar a arca con o aver a ssa casa*" (fig. III-83); y la Cantiga XXXIV-2: "*Como o judeu furtou huna omage de Santa María*", (fig. III-84).



Figs. III-82 y III-83. Calzado de judíos con punta ligeramente recurvada. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantigas VI-3 y XXV-3, respectivamente.



Fig. III-84. Judío con calzado de puntas recurvadas. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I. 1. Cantiga XXXIV-2.

CAPÍTULO IV. LAS JOYAS.

A lo largo de los siglos XIII y XIV, el adorno y la ostentación aumentaron muy considerablemente en todos los ámbitos de la sociedad europea, por lo que la utilización de joyas, tanto por hombres como por mujeres de todas las clases sociales²⁰⁹⁹, ya fueran cristianos, judíos o musulmanes, se incrementó notablemente. Incluso los niños se adornaron con joyas, aunque para ellos se realizaban versiones reducidas de los modelos para adultos, utilizándose cristales coloreados en lugar de piedras preciosas²¹⁰⁰. Durante toda la Edad Media, las joyas constituyeron un indicador de gran importancia del estatus social de su portador, así como de sus creencias religiosas y supersticiones, como veremos más adelante en este capítulo. Así, reyes y nobles utilizaron piezas realizadas con oro y plata, frecuentemente adornadas con piedras preciosas, mientras que los más humildes emplearon metales menos costosos, como el cobre o el estaño, complementándolos con vidrio coloreado que trataban de imitar las gemas más caras y preciadas²¹⁰¹.

El estudio de la joyería española, en el período y lugar que analizamos, es una tarea muy compleja, ya que las joyas como piezas fungibles, se destruyen con el uso, o se adaptan a las modas que van surgiendo en cada momento, reutilizándose sus materiales, tanto metales preciosos como piedras, para crear otras joyas nuevas. Por otra parte, se produce una disminución del número de piezas arqueológicas recuperables con respecto a épocas anteriores, debido a que en la Baja Edad Media la tradición precristiana de enterrar a los muertos con sus joyas cambió, de manera que a partir del siglo XI este hábito decreció²¹⁰². En la España del siglo XIII, la legislación llegó incluso a prohibir en ciertas ocasiones la introducción de prendas y ornamentos ricos en las tumbas, como sucede en las *Partidas*, que no obstante, excluían de este precepto a los fallecidos de las clases sociales más altas:

"Por qué razón no deben meter ornamentos preciados a los muertos. Ricas vestiduras ni otros guarnimientos preciados, así como oro o plata, no deben meter a los muertos, sino a personas ciertas, así como a rey, o a reina, o a alguno de sus hijos, o a otro hombre honrado o caballero, quien soterrasen

²⁰⁹⁹ CAMPBELL, Marian: *Medieval Jewellery in Europe 1100-1500*. London, Victoria & Albert Publishing, 2009, pág. 9.

²¹⁰⁰ PHILLIPS, Clare: *Jewelry. From Antiquity to the Present*. London, Thames and Hudson, Ltd., 1996, pág. 53.

²¹⁰¹ CAMPBELL 2009, pág. 9.

²¹⁰² Ibidem, pág. 10.

*según la costumbre de la tierra; o a obispo o a clérigo, o a quien deben soterrar con los vestimentos que les pertenece según la orden que han. E esto defendió santa Iglesia por tres razones. La primera, porque no ha pro a los muertos en este mundo ni en el otro. La segunda, porque ha daño los vivos, pues las pierden metiéndolas en lugar donde las no deben tomar. La tercera, porque los hombres malos, por codicia de tomar los ornamentos que les meten, quebrantan los lucillos e desotierran los muertos".*²¹⁰³

Las joyas de los siglos XIII y XIV, al igual que ocurría en épocas anteriores, eran realizadas por orfebres²¹⁰⁴. No hay mucha documentación acerca de cómo se creaban sus diseños. Sabemos que dichos artesanos, en el caso de piezas complejas e importantes, especialmente aquellas que se hacían mediante contrato, utilizaban el oro y las piedras que sus propios clientes les suministraban; así, en la versión alfonsí de *Calila e Dimna*, cuya traducción se fecha ca. 1300, en el relato sobre "el amante que cayó en manos del marido" se hace referencia al trabajo de dichos artesanos al señalar:

*"... como un mercador que dizen que avía piedras presçiosas et alquiló un omne que gelas foradase et adogase"*²¹⁰⁵.

Son numerosos los documentos que hacen referencia a este tema; así, en 1355 don Guillén de Torrellas, vecino de Zaragoza, encarga una cinta de plata a Abraham de la Caballería, judío platero de dicha ciudad, mediante un contrato en el que consta la entrega al orfebre de:

*"honçé honças d'argent pora façer una cinta dius cierta forma et manera entre vos et mi avida, porque prometo et me obligo dar a vos feyta et acabada la dita cinta, en aquella forma et manera que entre vos et mi es avida, d'aquí a quinze dias primeros venideros et continuamente complidos. Et si non dare acabada la dita cinta al dito dia, quiero que sia encorrido et encorra, por cada un dia que del dito termino adelant pasara, en pena dediez solidos..."*²¹⁰⁶.

²¹⁰³ ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, Partida I, Título XIII, Ley XIII, pág. 126.

²¹⁰⁴ CHERRY 1999, págs. 11 y ss.

²¹⁰⁵ *Calila e Dimna* 1984, capítulo II, pág. 113.

²¹⁰⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, notario Sancho de Ejulve, 1355, fol. 25 v. Citado en BLASCO MARTÍNEZ 1989, Apéndice documental, documento 1, pág. 128.

Otras piezas de menor importancia, como anillos o pequeños broches, eran piezas mas sencillas y repetitivas, permaneciendo en los talleres de los orfebres para su venta²¹⁰⁷.

En el proceso de elaboración de la pieza, el orfebre llevaba a cabo muchas operaciones diferentes, de carácter manual e instrumental, que requerían una gran técnica, y una delicadeza, superior en muchas ocasiones a las realizadas por la mayoría de otros artesanos medievales; eran imprescindibles un alto grado de paciencia y precisión para el diseño, la correcta preparación de los materiales especialmente caros y herramientas, y la perfecta ejecución del trabajo propiamente dicho.

Sobre el lugar de trabajo del orfebre, el monje Teófilo²¹⁰⁸, entre 1110 y 1140, describe con toda claridad cómo debe ser su taller; así, dice que éste debe ser espacioso y de techos altos, con abundantes ventanas y dividido en tres secciones: una para el oro, otra para la plata y la tercera para la fundición y para el material de baja ley. Al pie de cada ventana, debe colocarse una mesa baja de trabajo con un reborde de madera, con objeto de que las partículas de oro y de plata puedan ser cuidadosamente recogidas. Cada mesa debe tener junto a ella su propio horno. Y los fuelles deben estar hechos con pieles de carnero. Teófilo describe también los diferentes tipos de yunques, así como los distintos instrumentos para trabajar el metal o engarzar las piedras preciosas.

Como ocurría con otros artesanos, el trabajo del orfebre estaba regulado por medio de ordenamientos que además controlaban que no hubiera ningún tipo de engaño; así, en el Fuero de Zorita de los Canes (Guadalajara), siglo XIII al XIV, se señala:

*"Del orebze tome apeso el oro ola plata, et aspeso la torne; et si al oro oala plata alguna cosa mezclare, pechelo, segund de ladron, si uencido fuere, et si non quese salue segund la estimçion del danno: et si alguna obra mal fiziere, oquebrantare piedras, ocameare, pechelo otroquesi; et todo orebze obre el marco de la plata por quatro menkales, et segund de aqueste preçio obre si mas y ouiere o menos"*²¹⁰⁹.

²¹⁰⁷ CAMPBELL 2009, pág. 24.

²¹⁰⁸ TEÓFILO: *De Diversis Artibus*, Libro Tercero. Londres, The British Library, Ms. Harley 3915, fols. 22v-23. Citado en CHERRY 1999, págs. 28 y 71; JIMÉNEZ PRIEGO 1997, pág. 79.

²¹⁰⁹ *Fuero de Zorita de los Canes* 1911, fol. CXLV r., título 818. Del orebze. Que tome apeso et torne apeso, pág. 361.

También el Fuero de Madrid, 1202-1348, hace referencia a este tema en el Capítulo LXXX.- *"De las balanzas"*, al señalar:

"Las balanzas²¹¹⁰ de la Villa pesen (objetos) de oro y al que hallaren falto peche diez maravedises a los fiadores"²¹¹¹.

Alfonso X trató de regular igualmente la legalidad del trabajo de los orfebres en la Partida 7ª, del modo siguiente:

"Del engaño que hacen los revendedores mezclando con aquellas cosas que venden otras peores que les semejan, donde se indica: "Trabájense algunos hombres mercadores de ganar algo engañosamente... E aun hacen engaño los orfebres lapidarios que venden las sortijas que son de latón o de plata doradas diciendo que son de oro e, otrosí, venden los dobletes de cristal e las piedras contrahechas de vidrio por piedras preciosas"²¹¹².

En el Fuero de Alcaraz (Albacete), 1296, se controla asimismo el trabajo de los orfebres al señalar:

"(a) El orfebre tome a peso el oro e la plata e a peso lo dé. (b) Et si al 1) oro o a 2) la plata alguna c-/sa mezclare, peche lo assí como la-/dron, si uendido fuere. Et si non, salue se se-/gund el asmamiento del danno que ouiere fecho. Et si la obra mal la fiziere o las piedras creban-/tare o cameare, peche lo otrossi. (c) Et todo oreb-/ze laure el marco de la plata por .IV. mencales. Et segund aquesta cuenta laure aquello que mayor o menor fuere"²¹¹³.

También el Fuero de Alarcón (Cuenca), del último cuarto del siglo XIII, señala que:

"(a) El argentero o'l maestro tome el oro a peso y el argente o la plata e a peso la torne. (b) E si alguna cosa mezclare en el oro o enna plata, pechela assi commo ladron, si uençido fuere. E si non, saue.s a ssegund del asmança del

²¹¹⁰ Alude a la balanza o balanzas públicas dedicadas al contraste del oro.

²¹¹¹ *Fuero de Madrid* 2002, Capítulo LXXX, págs. 33 y 70.

²¹¹² ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, Partida Séptima, título 16, Ley 8, pág. 947.

²¹¹³ ROUDIL 1968, Libro XII, título 37. De los orebzes, pág. 533.

danno que fiziere. E si la huebra mal fiziere o quebrantare piedras o came-/are, pechelo otro tal"²¹¹⁴.

Las fuentes literarias hacen asimismo referencia a los engaños en la elaboración de joyas; así, en *Calila e Dimna*, cuya traducción se fecha ca. 1300, se narra la "Estoria de Berzebuey el Menge", donde puede leerse:

*"... tal como el mercador cobdicioso que vendió sus piedras preçiosas por vedrio que non valía nada, ..."*²¹¹⁵

²¹¹⁴ Ibidem, Libro XII, título 792. De los argenteros, pág. 533.

²¹¹⁵ *Calila e Dimna* 1984, capítulo II. Estoria de Berzebuey el Menge, pág. 105.

1. RASGOS DIFERENCIADORES DE LAS JOYAS DE CRISTIANAS, MUSULMANAS Y JUDÍAS.

Como ya se ha señalado anteriormente, tanto cristianos como musulmanes y judíos utilizaron distintas piezas de joyería que, en muchos casos guardan gran semejanza, por lo que se estudiarán conjuntamente en este capítulo. No obstante cabe señalar ciertas características que diferenciaban las empleadas por cada etnia, que me parece importante puntualizar antes de proceder al estudio en profundidad de las joyas. Así, cabe señalar que tanto cristianos como musulmanes o judíos creyeron protegerse o sanar por medio de la utilización de joyas con poderes mágicos, emanados de los materiales con que estaban elaboradas, así como de sus formas o inscripciones. Cada etnia tenía sus piedras específicas para remediar cada mal, si bien en ciertos casos estas eran coincidentes. Lo mismo ocurría con las formas y diseños. Con mucha frecuencia estas joyas iban decoradas con inscripciones y en este aspecto hay que señalar que todas guardan cierta semejanza a pesar de la diferente religión; así, fue habitual que las cristianas invocasen a Dios, a la Virgen o los santos. Entre los musulmanes, o bien se invocaba a uno o varios de los 99 nombres de Alá²¹¹⁶, bien utilizaban versículos del Corán²¹¹⁷. Los judíos, por su parte, utilizaban referencias a ciertos pasajes de la Biblia o invocaciones a Yahvé, como veremos a continuación.

1.1. Las joyas de las cristianas.

Hay que señalar en primer lugar la gran similitud entre las distintas piezas de joyería española y las de otros lugares del occidente cristiano, ya que, incluso después de la caída de Roma, se siguieron utilizando las formas y las técnicas de la joyería romana. Por otra parte podemos afirmar que desde el apogeo del arte bizantino en tiempos de Justiniano I (527-565), hasta el siglo XI, toda la orfebrería cristiana de Occidente siguió bajo su influencia artística, que continuaría incluso hasta el siglo XIII²¹¹⁸. En cuanto a los pueblos bárbaros del este de Europa, hábiles en el trabajo del

²¹¹⁶ Sobre este tema véase NASSIR AS-SADI, Abdurrahman ibn: *La explicación de los bellos y perfectos nombres de Alá*. ISA GARCIA, Muhammad (traducción). Riyadh, Oficina de Dawa en Rabwah, 2007; HAMÈS, Constant (dir.): *Coran et talismans. Textes et pratiques magiques en milieu musulman*. Paris, Éditions Karthala, 2007, pág. 43.

²¹¹⁷ MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa: *La Colección de Pinjantes y Placas de Arnés medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*. Madrid, 2004, pág. 419.

²¹¹⁸ PHILLIPS 1996, pág. 53 y ss.

metal, supieron combinar las tradiciones romanas, como la filigrana en oro y la forma de fíbula, con la tradición bizantina del alveolado, introduciendo sus propias variaciones regionales; así, por ejemplo, los principales motivos celtas de animales estilizados y complicados entrelazos. Cabe añadir que, en la Baja Edad Media el parecido entre las distintas piezas de joyería hispanas y aquellas procedentes de otros lugares de la Europa cristiana puede estar asimismo en relación con la influencia derivada de la importancia del comercio de Castilla con países como Inglaterra y Francia, que gozó de una especial protección durante el reinado del rey Don Pedro, hijo y sucesor de Alfonso XI; así se hace patente en la Crónica de dicho monarca en cuyo testamento de 1362, aparecen grandes cantidades de alhajas de gran valor, habiendo constancia de que muchas de ellas se labraron en Sevilla. Esta misma Crónica relata que:

*“Quando se salió del Reyno en 1366 por el levantamiento de D. Enrique, havia encargado la conducción de su tesoro por mar, á su Almirante Martín Yañez : y haviendo sido apresada la galera en que este lo llevaba, se encontró en oro solamente treinta y seis quintales, sin incluir las piedras, y joyas, ni la gran cantidad de estas que llevó consigo el mismo Don Pedro, tan grande, que tuvo bastante para concluir un tratado de alianza con el Príncipe de Gales...”*²¹¹⁹.

Si a ello añadimos el alto grado de parentesco entre la mayoría de las Casas Reales, no es de extrañar la gran similitud entre las joyas que se conservan en los distintos países europeos.

En relación con las diferentes zonas peninsulares hay que señalar que muchos accesorios y pequeños objetos de adorno llegaron a difundirse igualmente entre las clases populares de todo el país, penetrando en el ámbito rural castellano gracias a los mercados celebrados en los pequeños burgos, a los que afluían gran número de mercaderes ambulantes y merceros, como se desprende de la literatura contemporánea; así, por ejemplo Ibn Sahula, que vivió en Guadalajara en la segunda mitad del siglo XIII, en *Una historia de magos* señala:

²¹¹⁹ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, págs. 134-135

"Llegó a un mercado grande y encantador donde todo el que llegaba se paraba, ya que allí se vendía todo tipo de capricho atrayente y hermoso: topacio, ónice, jaspe"²¹²⁰.

El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace alusión al mismo tema al señalar: "Hízose corredera de las que venden joyas,..."²¹²¹. El mismo autor añade más adelante:

"Fue con la pleitesía, tomó por mí afán;
hízose que vendía joyas, que de uso lo han; ..." ²¹²²

Este hecho, común a todo el Occidente cristiano, aparece asimismo reflejado en las fuentes iconográficas; así, en el fol. 64 r. del *Codex Manesse*, ca. 1300, conservado en Zurich, Heidelberg, Universitätsbibliothek (Cod. Pal. Ger. 848), (fig. IV-1), vemos representado un puesto ambulante, con Dietman von Aisir que aparece disfrazado de vendedor de joyas.



Fig. IV-1. Venta ambulante de joyas. *Codex Manesse*
Zurich, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Ger. 848, fol. 64 r.

Por lo que respecta a las distintas piezas de joyería empleadas por las cristianas, son muy pocos los testimonios plásticos o pictóricos en los que aparezcan reflejadas

²¹²⁰ YISHAQ BEN SELOMOH IBN DAHULA: *Mesal Ha-Qadmoni*, capítulo III. En NAVARRO 1989, pág. 156.

²¹²¹ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 937, pág. 173.

²¹²² Ibidem, estrofa 1324, pág. 229.

adornándose con pendientes, teniendo los escasos ejemplos existentes un marcado carácter musulmán. Tampoco fue frecuente la utilización de pulseras, que sólo queda constatada por ciertas fuentes que veremos más adelante en el capítulo correspondiente. Son inexistentes las fuentes escritas o iconográficas que atestigüen el empleo de ajorcas para adornar los tobillos de las cristianas, por lo que podemos afirmar que esta moda no se extendió entre las mujeres de este grupo religioso.

1.2. Las joyas de las musulmanas.

Sobre la orfebrería andalusí, sabemos que el Islam fue el heredero del estilo y las técnicas de dos mundos diferentes, el mundo greco-romano de Siria y Egipto y el mundo de la Persia sasánida²¹²³. Sólo a partir del siglo XI la orfebrería islámica adquiere una personalidad propia a través de la ornamentación epigráfica.

El trabajo del oro en la orfebrería andalusí consistía en técnicas sencillas, especialmente el granulado y la filigrana, como veremos más adelante. Una constante en el trabajo de la plata fue la técnica del nielado, es decir, plata ennegrecida por un sulfuro de plata y plomo, que le da cierto color²¹²⁴. Dichas técnicas se mantendrán a lo largo de los siglos XIII y XIV sin variantes destacables²¹²⁵.

En la España musulmana fue muy popular el préstamo o alquiler de joyas para ser lucidas en el curso de ceremonias importantes como bodas o ritos de circuncisión, como se indica en ciertas obras literarias; así, en *El collar de la paloma*, obra de Ibn Hazm, ca. 1022, leemos:

*"Y así, verás que las mujeres honestas, entradas en años y alejadas ya de los deseos de los hombres, nada hacen con mayor gusto, ..., que esforzarse por casar a las huérfanas y por prestar a las novias menesterosas sus propias ropas y alhajas"*²¹²⁶.

²¹²³ PEREA 1996, pág. 30.

²¹²⁴ MELA LEVA 1990, págs. 181-183.

²¹²⁵ CARRILLO 2005, pág. 94.

²¹²⁶ HAZM 2007, capítulo 16. Sobre el que saca faltas, pág. 174.

Lévi-Provençal²¹²⁷ señala que dicho préstamo estaba sujeto a una especie de contrato en el que se incluía una descripción completa de cada una de las piezas, así como su peso exacto.

Las piezas de joyería andalusíes más destacadas son los collares, utilizados exclusivamente por las mujeres, y que siguen el tipo clásico de collar árabe, el llamado *hayte*, que combina piezas colgantes de diversas formas, con otras tubulares o esféricas, que analizaremos más adelante en este capítulo.

Características de la joyería musulmana, empleadas sólo por mujeres de esta etnia, son los *brazaletes* y las *ajorcas*, que ateniéndonos a las piezas arqueológicas conservadas y las fuentes iconográficas, son circulares, presentando decoración en repujado y nielado, generalmente a base de motivos vegetales, geométricos y epigráficos, como estudiaremos a continuación con más detalle.

Los pendientes o arracadas utilizados por la mujer andalusí suelen presentar forma de media luna *-hilad-* o cestilla, modelo que según Pérez Higuera, está muy bien documentado en la cuenca oriental del Mediterráneo, como también veremos más adelante²¹²⁸. La superficie de este tipo de pendientes suele ir decorada con parejas de aves afrontadas a una representación del árbol de la vida o con bandas de decoración geométrica.

Otra característica de las joyas utilizadas por los musulmanes es que cuando se adornan con inscripciones, como es el caso de anillos grabados, éstas son de carácter religioso. En el caso de los sellos, junto a las frases de carácter religioso se añade el nombre del dueño, que, a diferencia de aquellos empleados por los cristianos, carece de indicaciones de títulos, dejando únicamente constancia de su servicio a Alá.

1.3. Las joyas de las judías.

Como ya hemos ido estudiando a lo largo de los distintos capítulos de este trabajo, las mujeres judías se adaptaban tanto en sus costumbres, como vestido o

²¹²⁷ LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo III, pág. 433.

²¹²⁸ PÉREZ HIGUERA 1994, pág. 143.

adorno, al gusto de la sociedad con la que convivían; ya fueran los reinos cristianos, o Al-Ándalus. Por ello, las joyas utilizadas para embellecerse tuvieron las mismas características que ya hemos mencionado para cristianas o musulmanas. No obstante las judías utilizaron un tipo de anillo matrimonial, de gran riqueza y belleza, que será debidamente analizado en el apartado correspondiente de este capítulo.

2. LOS MATERIALES.

Son muchos los materiales empleados en la fabricación de las joyas durante la Edad Media, por lo que esta investigación se centrará en los más importantes, dividiéndolos para su estudio en dos grandes grupos: los metales y las piedras preciosas, mencionados en numerosos documentos y obras literarias. Entre estas últimas se encuentra el *Libro del Caballero Zifar*, de principios del siglo XIV, donde se señala:

*"La dueña andido por la nave catando todas las cosas que en ella eran, e falló y cosas muy nobles e de grant preçio, e mucho oro e mucha plata e mucho aljófar e muchas piedras preçiosas..."*²¹²⁹.

También hallamos referencias al valor de las piedras preciosas en la literatura de otros lugares del Occidente cristiano; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun, en el "Sermón de Genio", señala:

*"Y estas mis palabras son más virtuosas
y han de ser tenidas como más valiosas
que cualquier zafiro, rubí ni diamante."*²¹³⁰

Es interesante destacar que en el trabajo del oro, la plata y las piedras preciosas, ya desde el siglo X, la península ibérica ocupó un puesto de enorme relevancia rivalizando incluso con Bizancio. Córdoba jugó un papel de gran importancia en la elaboración de joyas de todo tipo, como collares, pendientes o brazaletes; destacó también en el trabajo del *azabache*²¹³¹.

2.1. Los metales.

Dentro del grupo de los metales el oro y la plata fueron los más preciados ya desde la Antigüedad. En la Biblia se compara la pureza de la palabra de Dios con la finura de la plata, al decir:

*"...palabras puras y sinceras son las palabras del Señor; son plata ensayada al fuego, acendrada en el crisol y siete veces refinada"*²¹³².

²¹²⁹ *Libro del Caballero Zifar* 1982, pág. 123.

²¹³⁰ LORRIS y MEUN, 1988, versos 19923-19925, pág. 577. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 334: *"Ma parole a plus grande vertu et est cent fois plus précieuse que saphir et rubis-balai"*.

²¹³¹ LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo III, pág. 312-313.

²¹³² BIBLIA 1990, Libro de los Salmos, Salmo 12.7, pág. 506.

Del párrafo anterior se desprende la relación que se establecía ya en aquellos momentos, entre los metales nobles, como la plata y la Divinidad, por ser estos símbolo de lo divino. Esta valoración continuó a lo largo de todas las épocas, incluida la que nos ocupa en este trabajo.

Samuel ibn Nagrella (993-1055) hace asimismo referencia al gran valor de estos metales al señalar:

*"... Ha tomado sus despojos, los ha guardado con sus tesoros en sus alhajas de oro y plata confía..."*²¹³³

Sobre el **oro**, cabe decir que era el máspreciado, siendo con el cobre, el más antiguo de los utilizados por el hombre²¹³⁴. Su nombre deriva de *aura*, es decir, esplendor, ya que, según San Isidoro (ca. 560-636):

*"...brilla más que la atmósfera reverberante. De ahí que diga Virgilio (En. 6,204): Refulgió desde allá el brillo del oro en contraste con las ramas..."*²¹³⁵.

En el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio, código finalizado ca. 1275-1276, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (h-I-15), se incluye la "piedra del oro" en el segundo grado del signo de Géminis, de la que dice:

*"De naturaleza es caliente y húmeda y es, de los metales, el más noble, porque la nobleza de la virtud del Sol aparece más manifiesta en él. Piedra es que aman y aprecian mucho los hombres; es muy pesada, más que otra alguna que se halle en mina ni sobre la tierra, y no hallan de ella grandes pedazos, mas siempre menuda, en las arenas de la mar o de los ríos"*²¹³⁶.

Durante el siglo XIII, casi todo el suministro de oro, que procedía de las ricas zonas auríferas de Nigeria y de la Costa de Oro, en el África occidental, estaba controlado o administrado por las potencias musulmanas mediterráneas. En España ya en el siglo X había oro en las regiones de Murcia, Alhama y Córdoba, cerca de

²¹³³ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 222.

²¹³⁴ LEVA PISTOI 1990, pág. 163.

²¹³⁵ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 18. Sobre el oro, pág. 301.

²¹³⁶ ALFONSO X: *Lapidario* 1997, capítulo 62. De la piedra del oro, pág. 63-64.

Hornachuelos, y, en Totalica, en el distrito de Beja²¹³⁷, por lo que nuestro país era rico en este metal, que además era de muy buena calidad, según se desprende del *Lapidario*, antes mencionado, donde se señala que la piedra del oro:

*"En muchas partes del mundo es hallada, más la mejor de todas es la que hallan en España en la parte de occidente"*²¹³⁸.

Sobre la importancia del oro español en otros lugares europeos, cabe señalar que, durante los siglos XIII y XIV, la mayoría del oro inglés era importado, bien como "besants"²¹³⁹ de la Casa de la Moneda bizantina, bien como "obols de mus", es decir, como dinares almohades de la España musulmana o del norte de África²¹⁴⁰.

El segundo metal precioso en importancia era la **plata**, aunque su descubrimiento y utilización es posterior al del oro y el cobre²¹⁴¹. En el ya citado *Lapidario* se señala que:

Del duodécimo grado del signo de Cáncer es la piedra a que llaman comunamente todos argent o plata, y los moros feda. Esta piedra sufre martillo y fundición, así como las otras que son metales, y extiéndese martillando más pronto que el hierro y el cobre, más no tan bien como el oro ... ; es más liviana que el oro. El color de esta piedra es blanco y cuanto más la pulen más resplandece, más no hasta ser transparente. Su mina está en muchos lugares y es muy conocida de los hombres porque es metal noble y del que se aprovechan en muchas cosas."²¹⁴².

Como bien dice Alfonso X, la plata fue empleada habitualmente en la elaboración de piezas muy variadas como el adorno de botones y ojales, así como en la producción de otros objetos de uso personal como perfumadores o piezas de tocador, además de emplearse en la realización de todo tipo de joyas. En España están documentadas minas de plata en las zonas de Cartagena, valle de Benasque, Montalbán,

²¹³⁷ PÉRÈS 1990, pág. 326. Véase también GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo VII, pág. 89.

²¹³⁸ ALFONSO X: *Lapidario* 1997, capítulo 62. De la piedra del oro, pág. 64.

²¹³⁹ El término "besants" se refiere a la moneda de oro del Imperio Bizantino.

²¹⁴⁰ CAMPBELL, Marian: "Gold, Silver and Precious Stones", en: BLAIR, John y RAMSEY Nigel (eds.): *English Medieval Industries*. Londres, The Hambledon Press, 1991, pág. 108.

²¹⁴¹ LEVA PISTOI 1990, pág. 168.

²¹⁴² Ibidem, capítulo 102. De la piedra a que llaman argent o plata, pág. 95-96.

Ibiza, Montblanch, Bielsa y Gistau, exportándose en ciertas ocasiones de la Corona de Aragón a Castilla²¹⁴³; fueron también famosas las minas de al-Ándalus²¹⁴⁴. Tanto el oro como la plata fueron muy abundantes en el reino de Castilla como señala Sempere que nos cuenta que la conquista de Tarifa, llevaba a cabo por Sancho IV en septiembre de 1292:

*"...puso en manos de los castellanos una cantidad tan grande de oro, y plata, que bajó una sexta parte el precio de todas las cosas, no solamente en Castilla, si no en todas las provincias inmediatas"*²¹⁴⁵.

Fuera de España, países de la Europa Occidental, entre los que se encuentran Francia, Italia o Alemania²¹⁴⁶, las minas de las montañas de Harz, en Alemania, descubiertas en el siglo XI, produjeron gran cantidad de plata. Las minas europeas más ricas fueron descubiertas durante la segunda mitad del siglo XIII, en Kuttenberg, al este de Praga, de ahí que se produjera un florecimiento de la cultura checa, a finales de la Edad Media, que decayó en el siglo XV²¹⁴⁷.

Además de los metales anteriores también se utilizaron otros de menor importancia como son el estaño o el latón, según manifiesta el Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, de ca. 1330 y 1343:

*"regálame un buen pandero
y seis anillos de estaño..."*²¹⁴⁸

*Dame zarzillos y hebilla
de latón bien reluciente, ..."*²¹⁴⁹

Al estudiar las técnicas para trabajar el oro y la plata hay que tener en cuenta la diferente naturaleza de dichos metales, lo cual conlleva distintos métodos de trabajo; así, el oro puro, al ser muy maleable, puede ser reducido a hojas muy delgadas; la plata,

²¹⁴³ GUAL CAMARENA 1976, pág. 213.

²¹⁴⁴ GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo III, pág. 60, y, capítulo VII, pág. 89

²¹⁴⁵ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, pág. 130.

²¹⁴⁶ Las importantes minas de las montañas de Harz, en Alemania, fueron descubiertas en el siglo XI (CAMPBELL 1991, pág. 108).

²¹⁴⁷ JIMÉNEZ PRIEGO 1997, pág. 75.

²¹⁴⁸ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1003, pág. 185.

²¹⁴⁹ Ibidem, estrofa 1004, pág. 185.

sin embargo, al serlo en menor medida, tras un prolongado tratamiento con el martillo necesita ser calentada suavemente para pasar a enfriarla acto seguido.

Para la decoración del oro y la plata se utilizaban diversas técnicas, como el *repujado*, o ahuecado del metal por la parte posterior; el dibujo con cincel, elevando el metal por la parte frontal; o el grabado o vaciado del metal²¹⁵⁰.

Se empleó asimismo la *filigrana* y el *granulado*²¹⁵¹, técnicas muy antiguas importadas por los colonizadores griegos y fenicios. La primera se realiza utilizando dos hilos de diferente espesor, usando el más grueso para crear el contorno de la pieza y el más fino para realizar los pequeños detalles característicos de esta técnica. En el caso del granulado, se trata de pequeñísimas esferas de oro las que se sueldan a la lámina. Generalmente, filigrana²¹⁵² y granulado, se emplearon conjuntamente. Ambas técnicas pueden apreciarse en el detalle de un collar procedente de Bentarique (Almería), datado entre los siglos XIV-XV, conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, (fig. IV-1 b), que será objeto de nuestro estudio posteriormente en este capítulo²¹⁵³.



Fig. IV-2. Detalle de un collar adornado con filigrana y granulado. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

En la decoración de estos metales se utilizaba frecuentemente el “*esmalte sobre relieve*”, técnica muy interesante que corresponde básicamente a la época gótica que nos

²¹⁵⁰ JIMÉNEZ PRIEGO 1997, pág. 82; LEVA PISTOI 1990, pág. 164.

²¹⁵¹ LEVA PISTOI 1990, pág. 168.

²¹⁵² Véase también la fig. IV-19.

²¹⁵³ Véase la fig. IV-57.

ocupa²¹⁵⁴. Consiste en labrar un relieve fino sobre plata u oro y cubrirlo con una capa de esmalte transparente. El origen de esta técnica, según señala Martín Ansón²¹⁵⁵, se encuentra en la Toscana, desde donde se extendió por toda Italia hasta Cataluña, que fue un centro de producción importante durante los siglos XIII y XIV, y de ésta al resto de la península ibérica. Un ejemplo de este tipo de esmaltes lo encontramos en la hebilla y el cabo del cinturón perteneciente a Don Fernando de la Cerda, ca. 1225-1275, (fig. IV-2), conservado en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), que estudiaremos posteriormente en este capítulo²¹⁵⁶.



Fig. IV-3. Esmaltes en la hebilla del cinturón de Don Fernando de la Cerda. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

2.2. Piedras preciosas.

San Isidoro, (ca.560-636), dice sobre las piedras preciosas en sus *Etimologías*, de ca. 634, que: “*con la hermosura de sus colores realzan la belleza del oro*”²¹⁵⁷, siendo por tanto un buen complemento de los metales para la elaboración de joyas de todo tipo. Es importante recalcar que las piedras tenían un valor simbólico, siendo utilizadas como talismanes o amuletos, como veremos más adelante en el apartado correspondiente a las joyas con poderes mágicos. Alfonso X en el prólogo del *Lapidario*, finalizado ca. 1275-1276, hace alusión a este tema al señalar que ya Aristóteles “*hizo un libro en que nombró setecientas de ellas*” y “*dixo de cada una de qué color era e de qué grandeza et qué virtud habie, et en qué logar la fallaban*”²¹⁵⁸.

Debemos señalar asimismo que no todas las piedras utilizadas en la Edad Media eran genuinas, según se desprende de distintos documentos. Entre ellos se encuentran

²¹⁵⁴ MARTÍN ANSÓN 1994, págs. 539 y ss.; SBORGI, Franco: "Esmaltes", en CORRADO MALTESE (Coord.): *Las Técnicas Artísticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, págs. 187-193.

²¹⁵⁵ MARTÍN ANSÓN 1994, pág. 539.

²¹⁵⁶ Véanse las figs. IV-30 y IV-31. Véanse también las figs. IV-44 b y IV-19, y el estudio de la misma.

²¹⁵⁷ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 6. Piedras preciosas, pág. 279.

²¹⁵⁸ ALFONSO X: *Lapidario* 1997, págs. 9-10.

los inventarios que nos hablan del uso frecuente de chapería o joyería de imitación, que era utilizada para la ornamentación de vestimenta y tocados, así como para cinturones. Como veíamos más arriba esta se utilizaba también en la elaboración de piezas destinadas a niños²¹⁵⁹.

Hay que destacar el delicado trabajo de los tallistas, que se ocupaban de preparar las piedras para su utilización en las distintas piezas. Uno de los más importantes eran los *camafeos*, piedras preciosas con diferentes vetas de color, que se tallaban en bajorrelieve, de forma que la figura o el motivo tuvieran distinta coloración que la base²¹⁶⁰. Generalmente iban enmarcados en oro y a veces con piedras preciosas. Muy apreciados en el mundo clásico, muchos llegaron hasta la Edad Media; así, a lo largo del siglo XIII fue muy popular la reutilización de camafeos antiguos en las joyas. Un ejemplo es la denominada "corona de camafeos", utilizada por la monarquía castellana y que fue hallada en la sepultura de Sancho IV, (+ 1295), en la catedral de Toledo; dicha pieza arqueológica, que se estudiará más adelante en este trabajo, está adornada con camafeos de los siglos I-II d.C.²¹⁶¹ (fig. IV-4), que alternan con cuatro zafiros.



Fig. IV-4. Corona de Sancho IV. Detalle de los camafeos que la decoran. Catedral de Toledo.

Fuera de España, se conservan piezas arqueológicas de gran interés, entre ellas la descubierta en mayo de 1968 en Oxwich Castle (Gales), actualmente en Cardiff,

²¹⁵⁹ PHILLIPS 1996, pág. 53.

²¹⁶⁰ MONTAÑÉS y BARRERA 1987, pág. 36; SBORGI, Franco: "Glíptica y trabajos afines", en CORRADO MALTESE (Coord.): *Las Técnicas Artísticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, págs. 70-71.

²¹⁶¹ CATÁLOGO exposición 2010, pág. 55.

National Museum of Wales, (fig. IV-5). Está realizada con tres camafeos antiguos que alternan con tres *rubíes en cabochon*.



Fig. IV-5. Broche de oro con camafeos y rubíes. Cardiff, National Museum of Wales.

Similar al camafeo fue el *entalle*, que era toda piedra dura grabada en hueco²¹⁶², por medio de puntas de diferentes materiales y formas según el tipo de piedra y el diseño que se quisiera realizar²¹⁶³. Fue utilizado ya por los pueblos mesopotámicos para la producción de sellos en piedras preciosas o semipreciosas²¹⁶⁴. Conservamos una pieza de gran interés, (fig. IV-6). Se trata de un entalle de anillo, de época romana, fechado entre los siglos II-I a. C., realizado sobre cornalin que procede de Gibalbín (Jerez de la Frontera), actualmente conservado en el Museo Arqueológico de Jerez (Cádiz). La pieza presenta una forma ovalada; la cara superior es plana, mientras que la inferior es convexa. Presenta grabado el tema de Eros - Cupido, de perfil, rompiendo con la pierna derecha el rayo de Zeus.



Fig. IV-6. Entalle de época romana. Museo de Jerez de la Frontera (Cádiz).

²¹⁶² CHERRY 1999, pág. 22.

²¹⁶³ SBORGI 1990, pág. 69.

²¹⁶⁴ SBORGI 1990, pág. 70.

Durante prácticamente toda la Edad Media, las piedras se frotaban y pulimentaban en *cabujón*, término que se aplicaba tanto a la talla y a la piedra así tratada, como al engastado de este tipo de piedra. El efecto se conseguía al dejar la piedra sin tallar o por medio de talla lisa, de forma convexa en su parte superior y plana o levemente abovedada en la inferior²¹⁶⁵, (fig. IV-7). Su forma redondeada evoca la parte superior de un cráneo, lo cual explica su denominación francesa "cabochon", de "caboche", cabeza grande; y éste del latín, "caput", cabeza. Se trata de la técnica más utilizada por los orfebres en la Antigüedad, alcanzando gran maestría en ella los joyeros romanos. Su utilización, por influencia de los talleres imperiales bizantinos, continuó durante la Edad Media.



Fig. IV-7. Piedras en cabujón.

A principios del siglo XIV se desarrolló una nueva técnica para cortar las piedras en facetas angulares que, procedente de la India y Persia, a partir aproximadamente del siglo XV sería perfeccionada por los lapidarios europeos²¹⁶⁶. Por medio de dicha técnica, se consiguió que las piedras tuvieran más brillo y reflejos, siendo los diamantes los que más se beneficiaron de la misma, ya que hasta este momento sólo se habían utilizado en su forma de octaedro con aspecto de dos pirámides unidas por la base. En un principio los lapidarios simplemente cortaban el octaedro horizontalmente por la mitad, formando dos puntas, de modo que se adaptaban perfectamente en los anillos, (fig. IV-8). Lo más común era que dichas puntas fueran divididas nuevamente, para dar como resultado otras de menor tamaño²¹⁶⁷.

²¹⁶⁵ MONTAÑÉS y BARRERA 1987, pág. 33; SBORGI 1990, pág. 71; CHERRY 1999, pág. 23.

²¹⁶⁶ SBORGI 1990, pág. 72.

²¹⁶⁷ PHILLIPS 1996, págs. 56-58.

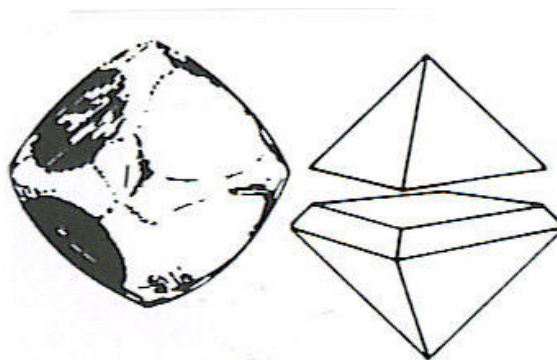


Fig. 8. Corte de las piedras en facetas.

Entre las piedras preciosas, una de las más valiosas eran las *esmeraldas* que, procedentes de Egipto²¹⁶⁸ y la India²¹⁶⁹, se caracterizaban por su color verde intenso, como señala San Isidoro, ca. 560-636:

*"Ninguna gema ni hierba alguna poseen un verde tan intenso como ella; supera en verdor a las hierbas y a las frondas de los árboles, llenando el aire en torno a ella con su brillo verdoso. Ninguna piedra preciosa produce a quienes tallan gemas un descanso más grato a sus ojos. Cuando tienen su forma lisa, reflejan las imágenes como un espejo. Precisamente el César Nerón contemplaba en una esmeralda los combates de gladiadores"*²¹⁷⁰.

En el *Lapidario*, finalizado ca. 1275-1276, se identifica el término árabe "zamorat", con el latino: "esmeralda" al señalarse:

*"Del décimosexto grado del signo de Tauro es la piedra a que dicen en árabe zamorat y en latín esmeralda. Esta piedra es verde, de muy hermosa verdura, y cuanto más lo es, tanto es mejor ... hállanla en tierra de Occidente más que en otro lugar"*²¹⁷¹.

El **cristal de roca** tenía un origen muy variado, pero en la Edad Media el más utilizado era el alemán, suizo y francés²¹⁷². Por otra parte, los geógrafos árabes señalaban la gran reputación del cristal de roca español, que procedía de Lorca²¹⁷³. No

²¹⁶⁸ CHERRY 1999, pág. 22.

²¹⁶⁹ CAMPBELL 2009, pág. 28.

²¹⁷⁰ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 6. Piedras Preciosas, pág. 279.

²¹⁷¹ ALFONSO X: *Lapidario* 1997, capítulo 46. De la piedra que tiene nombre zamorat, págs. 49-50.

²¹⁷² CHERRY 1999, pág. 23; SBORGI 1990, págs. 76-78.

²¹⁷³ LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo III, pág. 296.

obstante, el *Lapidario*, que lo incluye en el cuarto grado del signo de Escorpión, señala que el mejor procedía de Etiopía:

*"... es la piedra a que dicen en árabe **bolhar** y en latín cristal. De naturaleza es fría y húmeda y hállanla en muchas partes, mas la mejor de todas es la que hallan en tierra de Etiopía. La materia de que se hace es agua congelada, que se congela y empedrece ... De color es blanca, así como agua que es muy clara, y tiene dos cosas que son contrario de todas las otras piedras: que ésta, cuando la calientan recibe en sí cualquier color que en ella metan;..."*²¹⁷⁴.

La descripción anterior coincide con la de San Isidoro que señala:

"El cristal es luminoso y tiene el color del agua. Se dice que es nieve endurecida por el hielo durante muchos años ..."

No obstante San Isidoro sitúa su procedencia en *"Asia y en Chipre, pero de manera especial en los Alpes del norte, en donde ni siquiera en verano luce con fuerza el sol; ..."*²¹⁷⁵.

Sobre el **zafiro** o lapizlázuli²¹⁷⁶, San Isidoro en sus *Etimologías* señala que son *"de color cerúleo mezclado con púrpura y tiene esparcido polvo de oro. Los medos la consideran la gema más valiosa, a pesar de que nunca tiene brillo"*²¹⁷⁷. El lapizlázuli es una piedra semi-preciosa, que ya aparece como tal en las reliquias asirias y babilónicas. En época medieval procedía de Sri Lanka, Arabia y Persia²¹⁷⁸, aunque también se obtuvo en la España musulmana, en Lorca²¹⁷⁹.

Igualmente los **rubíes** fueron muy valorados en toda Europa; en la Edad Media procedían de la India y Sri Lanka²¹⁸⁰. Gozaron de gran fama los rubíes españoles, especialmente los procedentes de Almería²¹⁸¹, así como los encontrados en la provincia

²¹⁷⁴ Ibidem, pág. 152.

²¹⁷⁵ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 13.1., pág. 291.

²¹⁷⁶ Se cree que el lapizlázuli aparece con el nombre de zafiro en la Biblia y en los tratados de Plinio y Teofrasto (MAYER, Ralph: *Materiales y Técnicas del Arte*. Madrid, Ed. Blume, 1985, pág. 39).

²¹⁷⁷ Ibidem, capítulo 9-2; pág. 285.

²¹⁷⁸ CHERRY 1999, pág. 22; CAMPBELL 2009, pág. 28.

²¹⁷⁹ LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo III, pág. 296; GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo VII, pág. 91.

²¹⁸⁰ CHERRY 1999, pág. 22; CAMPBELL 2009, pág. 28.

²¹⁸¹ LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo III, pág. 296.

de Málaga, cerca del castillo de Montemayor, de los que Ahmed Ibn Mohammed al-Makkari (ca. 1578-1632), señala que tienen el pequeño defecto de ser de un tamaño muy pequeño, por lo que es muy difícil trabajar con ellos²¹⁸².

En *El Collar de la Paloma*, ca. 1022, se hace referencia a la señalada importancia de los rubíes procedentes de España, al señalar:

"¡ ... *Me basta a mí con mi rubí de España!*"²¹⁸³.

El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace referencia al valor y la belleza de esta piedra del siguiente modo:

"*Como rubí pequeño tiene mucha bondad,
color, virtud e precio, nobleza, claridad...*"²¹⁸⁴

En la literatura andalusí se menciona también la piedra denominada **jacinto**; así, en el *Kitab al-Agani*, colección de poemas y canciones de los siglos VIII y IX, obra de Abu L-Faray al-Isfahani (+ 967), se hace referencia a un collar en el que se habían empleado dichas gemas²¹⁸⁵, siendo famosas las procedentes de Málaga²¹⁸⁶. Esta piedra fue ya estudiada en su momento por San Isidoro que, en sus *Etimologías*, ca. 634, la describía así:

"*El jacinto recibe tal denominación por la flor del mismo nombre. Se encuentra en Etiopía. Posee un color cerúleo. El mejor es el que ni es claro ni tampoco excesivamente oscuro, sino que brilla con las tonalidades de uno y otro y resplandece con su púrpura. Sin embargo, éste no centellea siempre de la misma forma, pues en los días serenos es fúlgido y agradable, mientras que, cuando el cielo está nublado, se apaga a la vista y se marchita. Introducido en la boca, es frío. Resulta durísimo de tallar, pero se consigue hacerlo y sobre él puede escribirse y hacerse signos con un diamante*"²¹⁸⁷.

²¹⁸² GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo VII, pág. 90.

²¹⁸³ HAZM 2007, capítulo 20. Sobre la unión amorosa, pág. 192.

²¹⁸⁴ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1613; op. cit., pág. 268.

²¹⁸⁵ ABU L-FARAY AL-ISFAHANI: *Kitab al-Agani*, Dar al-Kutub, II, pág. 275. Citado en BASTAWI 2001, pág. 248.

²¹⁸⁶ LÉVI-PROVENÇAL 1999, tomo III, pág. 296.

²¹⁸⁷ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 9-3, pág. 285.

Los **diamantes**, procedentes de la India y del África central²¹⁸⁸, son descritos por San Isidoro del siguiente modo:

“El diamante es una piedra india, pequeña y sin belleza, tiene el color del hierro y el brillo del cristal; sin embargo, no se ha encontrado nunca ninguno que supere el tamaño de una avellana. No se ve domeñado por materia alguna, ni siquiera por el hierro y el fuego; tampoco se calienta nunca. Por ello recibió el nombre de “adamans, que, traducido del griego, significa “fuerza indomable... Los tallistas utilizan sus fragmentos para grabar y taladrar las gemas...”²¹⁸⁹.

Los diamantes fueron muy raros en la Alta Edad Media, habiendo sido utilizados en su forma natural de cristal. A lo largo de los siglos XIV y XV los diamantes se hicieron más comunes y deseados²¹⁹⁰, gracias a la nueva técnica de tallar las piedras en planos²¹⁹¹, que veíamos más arriba, lo cual proporcionaba a esta piedra mayor brillo y belleza. El *Lapidario* dedica su atención a esta piedra, la primera del signo de Tauro:

*“...a la que dicen en árabe mez y en latín **diamante** ... , y es hallada en el río que es dicho Barabicen, que corre por aquella tierra a que llaman Horacim; pero ella no nace sino en la tierra que es seis meses día y seis noche, y ningún hombre puede llegar a donde nace aquel río porque hay allí muchas serpientes y otras bestias ponzoñadas de muchas clases ... ”²¹⁹².*

En el *Breviario de Amor*, 1288, dentro del capítulo dedicado a las piedras, Matfre Ermengaud hace también referencia a la dureza de esta piedra al señalar:

*"Diamans es peira dura
En tan que ditz l'escriptura
Que no romp am nulh ferramen,..." ²¹⁹³*

La **perla**, que gozó de enorme popularidad en el ornato femenino, fue entendida como símbolo de pureza en el mundo musulmán, junto al rubí y la esmeralda, siendo

²¹⁸⁸ CHERRY 1999, pág. 22; CAMPBELL 2009, pág. 28.

²¹⁸⁹ Ibidem, tomo II, Libro XVI, Capítulo 13, pág. 291.

²¹⁹⁰ CHERRY 1999, pág. 22.

²¹⁹¹ SBORGI 1990, págs. 72-74.

²¹⁹² ALFONSO X: *Lapidario* 1997, capítulo 31. De la piedra a que llaman diamante, pág. 38.

²¹⁹³ *Breviari d'amor* 1862, tomo primero, versos 5905-5907, pág. 201.

considerada la más digna por sus soberanos a partir de los siglos XII y XIII²¹⁹⁴. La perla está ampliamente documentada; así, ya a principios del siglo III Tertuliano criticaba su utilización al señalar de ella:

*"Pues si a aquella concha le sale algo de su interior, más debe considerarse un defecto suyo que gloria. Y aunque se llame perla, sin embargo no se ha de entender otra cosa que una dura y redonda verruga de aquella concha"*²¹⁹⁵.

En las *Etimologías*, ca. 634, San Isidoro incluye dentro de las piedras preciosas la denominada "margarita" o perla, como la primera de las gemas blancas,

*"...así llamada, según dicen, porque este tipo de piedra sólo se encuentra en las conchas del mar"*²¹⁹⁶.

Dicha denominación aparece en la lengua griega de la que pasa al latín, y de éste al castellano como "margarita". Este mismo término utiliza en el siglo XIII, Al-Saundi, en su obra *Elogio del Islam español* al señalar:

*"El califato no cesó de sucederse entre vosotros, como las margaritas se enfilan en el collar, hasta que Dios decretó que se rompiera el hilo de sus perlas y se extinguiera su imperio"*²¹⁹⁷

Por otra parte, el significado de "perla" lo posee asimismo la voz de origen árabe "aliofar", o "aljófár"²¹⁹⁸, descrita con todo detalle en el *Lapidario* de Alfonso X, donde se señala:

*"Del oncenno grado del signo de Aries es la piedra a que llaman aljófár. Ésta es, de su naturaleza, caliente y seca. Hállanla en muchas partes que están en la Gran Mar que cerca el mundo en derredor, en unas conchas muy grandes en las que se crían ellas ... A esta piedra, aunque es muy blanca, no la traspasa la vista, porque es la blancura de ella espesa, pero es muy brillante por encima, como si estuviese pulida..."*²¹⁹⁹.

²¹⁹⁴ EIROA RODRÍGUEZ 2006, pág. 118; MARTÍNEZ NÚÑEZ 2001, pág. 296.

²¹⁹⁵ TERTULIANO 2001, libro I, capítulo 6.2., pág. 47.

²¹⁹⁶ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 10, págs. 286-287.

²¹⁹⁷ AL-SAQUNDI 1934, pág. 45.

²¹⁹⁸ PUCHE LORENZO 2008, pág. 278.

²¹⁹⁹ ALFONSO X REY DE CASTILLA: *Lapidario*, capítulo 11. De la piedra a que dicen aljófár, pág. 21.

Las perlas más finas procedían del Golfo Pérsico y del Cabo Comorín, al sur de la India, llegando a Europa ya agujereadas²²⁰⁰ para ser engarzadas en metal o cosidas a las ropas, por lo que llegó a creerse que ese era su estado natural. En el *Collar de la paloma*, ca. 1022, se hace alusión a la procedencia de ciertas perlas al señalarse:

"¡Vete en mal hora, perla de la China ..."2201.

En al-Ándalus, Ahmed Ibn Mohammed al-Makkari (ca. 1578-1632), señala que podían pescarse en las costas de Barcelona, perlas de gran tamaño; en cuanto a las más pequeñas podían encontrarse en gran abundancia a lo largo de las costas mediterráneas, especialmente en el puerto marítimo de Vera, en la jurisdicción de Almería²²⁰².

Además de las anteriores, aunque mucho menos valiosas, y por ello utilizadas con mucha frecuencia, eran las perlas de río, procedentes de Escocia²²⁰³, por lo que se las conocía con el nombre de *perlas escocesas*.

También fue habitual en joyería, la utilización de las gemas semipreciosas como el *ámbar*, (fig. IV-9), producido en grandes cantidades en la región de Königsberg, al norte de la Prusia oriental²²⁰⁴. Según señala San Isidoro, el ámbar:

"... es de color amarillo de cera", ... parece fuera de dudas que no se trata de la resina del álamo, sino del pino, pues cuando se le da fuego, arde con el resplandor de una tea".

El mismo autor indica que el ámbar era también conocido con el nombre de:

"hárpaga" porque, cuando se lo frota con los dedos y se calienta, atrae hojas, pajas y el borde de los vestidos, como el imán hace con el hierro"2205.

Por otra parte se encuentra el "chryseletrus" (ámbar amarillo), del que dice se parece al oro, y que San Isidoro incluye en el grupo de gemas "cuyo nombre se debe al parecido con ciertos metales y piedras" ²²⁰⁶.

²²⁰⁰ PHILLIPS 1996, pág. 58; CHERRY 1999, pág. 23.

²²⁰¹ HAZM 2007, capítulo 20. Sobre la unión amorosa, pág. 192.

²²⁰² GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo VII, pág. 90.

²²⁰³ CHERRY 1999, pág. 23.

²²⁰⁴ Ibidem.

²²⁰⁵ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 9, págs. 283-285.



Fig. IV-9. Ámbar. Museo de Farmacia Hispana. Facultad de Farmacia, Universidad Complutense, Madrid.

Destacable es asimismo el **azabache**, formado por restos fosilizados de los árboles, variedad del lignito, que se presenta en masas negras, compactas y brillantes, de gran fragilidad, por lo que su talla es muy difícil. En Europa son escasos los yacimientos, localizados en Inglaterra, Sajonia, Mediodía Francés; y en la Península Ibérica en Aragón, Asturias y Portugal. Pero durante la Edad Media sólo se trabaja intensamente en Whitby (Inglaterra) y Santiago de Compostela²²⁰⁷, donde cobró gran importancia en el siglo XIII, al estar en relación con las peregrinaciones y los recuerdos que los peregrinos se llevaban de esta ciudad. Cazumí, cosmógrafo persa del siglo XIII recoge de Aristóteles su comentario sobre el azabache, del que dice:

*"Es una piedra que se trae de los países de la India y es negra, muy brillante..."*²²⁰⁸.

En el *Lapidario* se señala que esta piedra denominada "gagates",
"Hállanla también en España, en unos montes que están cerca de Zaragoza, en un lugar que dicen Diche; y también en un monte que está cerca de Granada, a que llaman Soler, en una cueva que allí hay. Pero tanto las de Zaragoza como

²²⁰⁶ Ibidem, tomo II, libro XVI, capítulo 15, pág. 295.

²²⁰⁷ LÓPEZ DE PRADO 1987, págs. 99-110.

²²⁰⁸ FRANCO MATA 1986, pág. 135.

*las de Granada, son pocas y no son tan buenas como las que hallan en el río de Gaga*²²⁰⁹.

El **coral**, considerado durante mucho tiempo como una planta, está constituido realmente por animales agrupados en colonias que producen una secreción calcárea, que a su vez origina una serie de estructuras ramificadas²²¹⁰. San Isidoro en sus *Etimologías* hace una descripción bastante aproximada, al señalar que:

*"...se cría en el mar. Tiene forma ramificada. Es de color verde, pero se enrojece en seguida. Bajo el agua, sus bayas son blancas y blandas, pero al extraerlo fuera rápidamente se endurecen y se vuelven rojas, y al punto se hacen al tacto duras como una piedra"*²²¹¹.

Según señala Alfonso X²²¹², existieron el coral bermejo y el negro. El primero procede del *"onceno grado del signo de Tauro"*, mientras que el segundo lo hace del duodécimo grado del mismo signo. Ambos se producen en el agua del mar, en cuyo medio son blandos, mientras que cuando salen del agua, al contacto con el aire se endurecen. El coral se forma en los mares templados; así, en la Edad Media éste procedía de los mares Rojo, Adriático y Mediterráneo, y dentro de este último de la región catalana, que incluso llegó a exportarlo a otros países²²¹³. La referencia más antigua que conocemos en España sobre el coral es del año 1362 y procede de San Pedro de Bagur (Gerona), en la que se señala que la décima parte del coral que se obtenía en dicho lugar debía dividirse entre el Señor del castillo y el noble Giliberto de Gruiller²²¹⁴. Lo vemos aparecer asimismo en inventarios y aranceles, como es el caso de los Aranceles de la lezda de Collioure, que sirvieron de modelo para la de Tortosa, donde se señala *"carga de coral, II solidos II diners"*²²¹⁵.

²²⁰⁹ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 3. De la piedra a que dicen gagatiz en caldeo, y en latín gagates, pág. 16.

²²¹⁰ MONTAÑÉS y BARRERA 1987, pág. 61; SBORGI 1990, pág. 82.

²²¹¹ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 8, págs., 283-284.

²²¹² ALFONSO X: *Lapidario*, capítulo 41. De la piedra que tiene nombre coral, págs. 46-47.

²²¹³ GUAL CAMARENA 1976, pág. 278.

²²¹⁴ BAROJA DE CARO 1945, pág. 17.

²²¹⁵ Ibidem, pág. 75.

3. TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN DE LAS JOYAS.

Atendiendo a la función que tenían las joyas, se han hecho cinco grandes grupos:

3.1. Joyas de uso funcional, en el que se incluirán las piezas que tenían una finalidad práctica, como son los botones, broches o cinturones, utilizados para ajustar distintas prendas del atuendo.

3.2. Joyas ornamentales, cuya finalidad era meramente decorativa; entre ellas se estudiarán los collares o sartaes, los pendientes o arracadas y los zarcillos, las ajorcas y brazaletes o pulseras, así como los anillos o sortijas.

3.3. Joyas con valor simbólico, como era la corona.

3.4. Joyas de uso devocional, con un significado religioso explícito, entre las que se estudiarán los paternosters y los agnusdei.

3.5. Joyas con poderes mágicos o profilácticos. Dentro de este grupo se estudiarán las piezas atendiendo al origen de sus poderes, haciendo una distinción entre aquellas que los recibían de los materiales con que estaban elaboradas; las que los obtenían al estar realizadas de una determinada forma; o bien aquellas que se beneficiaban de las inscripciones con que estaban decoradas.

3.1. Joyas de uso funcional.

Forman este tipo de joyas todas aquellas piezas que servían para cerrar o ajustar las prendas de vestir. Entre ellas podemos destacar los botones, los broches, y los cinturones con sus hebillas.

3.1.1. Los botones

Los botones tienen un gran interés, ya que además de su uso práctico podían ser en ocasiones un importante adorno para el vestido y el tocado, como ya se estudió en el capítulo correspondiente. Aunque este tipo de pieza era conocida ya en la antigua

Grecia, su uso en el Occidente cristiano se extendió a partir de los comienzos del siglo XIII. Ya en el siglo XIV su uso se generalizó.

Las representaciones de botones adornando el vestido son muy abundantes en la iconografía a partir del último cuarto del siglo XIII, momento en que está de moda la utilización de botonaduras menudas a lo largo del cuerpo del vestido y de las mangas²²¹⁶. Uno de los numerosos ejemplos se encuentra en el del frontal de *Santa Lucía de Mur*, primer cuarto del siglo XIV, obra procedente de Murs, Pallars Jussà (Lleida), actualmente conservada en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. (fig. IV-10).

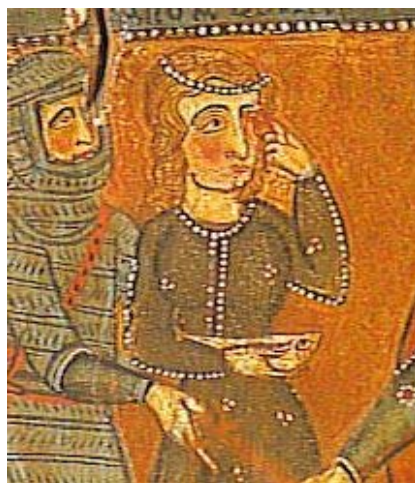


Fig. IV-10. Vestido femenino adornado con botones, probablemente de perlas, en cuerpo y mangas. Frontal de Santa Lucía de Mur. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La utilización de estas botonaduras menudas en el vestido seguirá en vigor a lo largo del siglo XIV, siendo muy numerosas sus representaciones²²¹⁷. Entre ellas se encuentra el anónimo *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi*, ca. 1349-1350. Procede de la capilla del Corpus Christi de la iglesia del monasterio cisterciense femenino de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell, Lleida), actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona. En el lado derecho del registro superior del Retablo se narra el milagro del moribundo de Marsella que no podía tragar alimentos a causa de su enfermedad, pero sí pudo comulgar milagrosamente por el costado; en el detalle (fig. IV-11), aparecen representados dos testigos del milagro, cuyo

²²¹⁶ Sobre este tema véase el Capítulo I de este trabajo.

²²¹⁷ Véanse también las figs. I-38; I-39; I-50 b; I-51; I-52; I-55 b; I-80; I-82; I-96; I-142; I-162; I-248; I-249; I-254; I-264; I-265.

atuendo, tanto femenino como masculino, adorna sus mangas con pequeñas botonaduras.



Fig. IV-11. Vestimenta adornada con botones. *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Ejemplo similar al anterior encontramos en la *Ofrenda de Pureza*, pintura de ca.1384-1394, en el alfarje mudéjar del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, (fig. IV-12).



Fig. IV-12. Vestimenta adornada con botones. *Ofrenda de Pureza*. Monasterio de Santo Domingo de Silos

3.1.1.1. Tipología de los botones.

Los botones podían ser sumamente lujosos, siendo realizados en metales nobles como la plata o el oro, en cuyo caso solían estar esmaltados en diversos colores o

adornados con perlas y granates, como veremos seguidamente. Los testimonios documentales sobre el uso de este tipo de botones ricos son muy numerosos. Un ejemplo, en el testamento de Elvira Pérez, especiera de Santiago, fechado en 1375, en el que señala:

"Mando a prima yrmaa Marina Perez ... botoaduras de prata..."²²¹⁸.

En el inventario de partición de bienes entre Leonor de Salanova y María Pérez de Salanova fechado en el año 1374 aparece:

"Un tavardo morado con penya de vare de raso con IIII botones d'argent en el capiço"²²¹⁹.

En otro documento de 1390 se inventaría:

*"Hun tavardo, ... con penya genovesa e con seys botones de perlas en el capiço ..."*²²²⁰.

En el inventario de las ropas y joyas que fueron de Martina Pérez del Postigo, fechado en 1402, entre otras cosas aparecen:

"XXXVI botones de perlas de ayre"²²²¹.

Este tipo de piezas fue utilizado generalmente por las clases más acomodadas, siendo restringido su uso en Castilla mediante sucesivas leyes suntuarias, cuyo objetivo era frenar el excesivo lujo y como consecuencia, los gastos que empobrecían al país; así, en las Cortes de Valladolid de 1258 se ordenaba que:

*"...ningún rico ome nin otro ome que non traya ... ni christales, ni botones, ..."*²²²².

Más tarde, en el Ordenamiento de Alcalá, de 1348, el rey Don Alfonso XI reiteraba lo anterior al mandar que:

"...ninguno ome de nuestro Señorío, que non traya,... nin de botones de oro, nin de plata, nin de arambre, nin esmaltes..."²²²³.

²²¹⁸ LÓPEZ FERREIRO 1901, pág. 195.

²²¹⁹ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo II, pág. 346.

²²²⁰ Ibidem, tomo IV, pág. 354.

²²²¹ Ibidem., tomo II, pág. 223.

²²²² Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 9

Otros botones más sencillos estaban realizados con ámbar y cristal, yendo guarnecidos de metales de menor valor, como es el caso de la pieza arqueológica fechada entre los siglos XII-XIII, conservada en el Museum of London, que está realizada en estaño y cristal amarillo²²²⁴, (fig. IV-13).



Fig. IV-13. Botón de estaño con piedra de cristal amarillo. Museum of London.

Gracias a algunos restos arqueológicos hallados en Inglaterra y en Suecia²²²⁵, se sabe que estas piezas estaban formadas por un cuerpo, generalmente sólido y un pie que podía estar integrado en la misma pieza o bien añadido a ella, fabricándose siempre por medio de moldes. Los botones metálicos podían asimismo estar elaborados con distintas placas de metal, en cuyo caso solían estar formados por dos piezas semiesféricas, unidas entre sí, a las que posteriormente se añadía el pie. Un ejemplo de este tipo de botón lo tenemos en la pieza arqueológica, de procedencia inglesa, fechada en los siglos XII-XIII, conservada en el Museum of London, (fig. IV-13 b).



Fig. IV-13 b. Botón en forma de bola. Museum of London.

²²²³ Ibidem, Cortes de Alcalá de Henares de 1348, pág. 40.

²²²⁴ EGAN y PRITCHARD 1991, pág. 274, n° 1379, plate 7, A.

²²²⁵ Ibidem, pág. 272. Estos autores toman los datos de la obra de BERGMAN, K. y BILLBERG, I.: *Metallhantverk*, in Martenson 1976, quienes se basan en un molde del siglo XIII para producir botones, hallado en Lund, Suecia.

Los botones podían elaborarse también con trozos de tejido, cosidos de tal manera que formasen una bola de mayor o menor tamaño. Un ejemplo lo tenemos en las piezas que forman la botonadura del brial de doña Teresa Gil de Riba de Vizela (+ ca. 1307), elaborados con el mismo tejido de la prenda de vestir, conservada en el Monasterio de Sancti Spiritus el Real, de Toro (Zamora), (fig. IV-14). Ejemplo similar al anterior es la botonadura de la prenda perteneciente a Charles de Blois, de mediados del siglo XIV, conservada en Lyon, Musée Historique des Tissus, (fig. IV-14 b).



Fig. IV-14. Botones elaborados con tejido, en el brial de doña Teresa Gil. Monasterio de Sancti Spiritus de Toro, Zamora.



Fig. IV-14 b. Botonadura elaborada con seda. Vestimenta de Charles de Blois. Lyon, Musée Historique des Tissus.

3.1.2. Broche o prendedor.

El prendedor o broche, aparece denominado broncha en numerosos documentos medievales; así, por ejemplo, en la *Gran conquista de ultramar* se señala:

*"Traía cada uno una broncha de oro en los pechos con piedras preciosas..."*²²²⁶.

El broche era el tipo de ornamento más frecuente en la época que nos ocupa, siendo utilizado a modo de fíbula para cerrar mantos o capas. Un ejemplo aparece en las pinturas murales que decoran la iglesia de San Marcos, en Salamanca, de finales del siglo XIV, en la parte superior del muro meridional del tramo recto del ábside del lado de la Epístola, donde se representa a la Virgen, luciendo dicha prenda, en el momento de ser coronada (fig. IV-15).

²²²⁶ ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, libro I, capítulo CLXXVIII, pág 107.



Fig. IV-15. Broche sujetando la capa a modo de fibula. Salamanca, iglesia de San Marcos.

En el mismo lugar que acabamos de señalar, se representa la Disputa de Santa Catalina con los sabios, en la parte inferior de dicho muro meridional del tramo recto del ábside, donde vemos a la santa sujetando su manto por medio de un broche, (fig. IV-15 b)²²²⁷.



Fig. IV-15 b. Santa Catalina sujetando su manto con broche. Salamanca, iglesia de San Marcos.

El broche se utilizó asimismo para adornar el pecho, como vemos en la escultura de la *Virgen de la Rosa* o del Real Alcázar, obra del siglo XIII, conservada en Santa María la Real de Nájera (La Rioja), (fig. IV-16)²²²⁸.

²²²⁷ Véanse también las figs. I-189; I-189 b; I-190; I-190 b; I-259.

²²²⁸ Véanse también las figs. I-83; I-84; I-85; I-86; I-187; I-188.

De lo anterior puede deducirse que este tipo de pieza tiene una doble función práctica y decorativa, al igual que ocurría con los botones.



Fig. IV-16. Broche adornando el cuello del vestido. *Virgen de la Rosa*. Santa María la Real de Nájera (La Rioja).

Ejemplos similares a los anteriores se repiten con mucha frecuencia en la iconografía del resto de la Europa cristiana; así, vemos el mencionado broche sujetando la capa en la efigie de una dama, ca. 1340, Percy tomb, Beverley Minster (Inglaterra), (fig. IV-17); o adornando el escote del vestido, como es el caso de la representación de la Sinagoga, ca.1225-1237, en la Catedral de Bamberg, Alemania, (fig. IV-17 b); así como la escultura que representa a Adelheid, esposa del emperador Otón I, ca. 1255-1260, situada en el muro norte del coro en la Catedral de Meisen, (fig. IV-18).



Fig. IV-17. Dama inglesa sujetando el manto con broche. Percy tomb, Beverley Minster (Inglaterra).



Broches adornando el escote del vestido.
Figs. IV-17 b. Representación de la Sinagoga.
Catedral de Bamberg, Alemania.



Fig. IV-18 emperatriz Adelheid.
Catedral de Meisen, muro norte del coro.

Generalmente los broches eran muy ricos. Solían realizarse en oro o plata completándose con realces de gran valor como esmaltes, piedras preciosas y perlas. Un ejemplo de pieza conservada es la realizada en el siglo XII, probablemente de origen milanés²²²⁹, conservada en el museo de la catedral de Astorga, (fig. IV-19). Este broche realizado en oro, está decorado con esmaltes contenidos en cuatro placas de forma circular, y colocados simétricamente opuestos entre sí con el tema del Tetramorfos; sobre el arco central aparece el águila de San Juan, y debajo, el ángel de San Mateo; a la derecha de la imagen, el toro de San Lucas, y a la izquierda el león de San Marcos. En el centro, un arco semicircular, irregular, con bucles de filigrana de oro, que se supone cobijaría al Pantocrátor, actualmente perdido. El borde del broche está recorrido por una franja de cordoncillo formando pequeños círculos tangentes que sirvieron de asiento a un hilo de perlas; otra franja paralela con círculos menores delimita cuatro campos con líneas de filigranas formando volutas, en las que hay cuatro aberturas que pudieron albergar piedras preciosas²²³⁰.

²²²⁹ VELADO 1991, págs. 214-216.

²²³⁰ Según Velado Graña, dichas aberturas "*pudieran ser la huella de los clavos con los que se sujetó el broche a la capa de Santo Toribio en la talla de Gaspar Becerra, del siglo XVI, para darle antigüedad y solera*" (VELADO 1991, pág. 214).



Fig. IV-19. Broche realizado en oro y decorado con esmaltes. Astorga, Museo Catedralicio.

En otras ocasiones se añadían inscripciones, generalmente de tipo político, religioso o amoroso, como vemos en la pieza de finales del siglo XIII o principios siglo XIV, conservada en Londres, British Museum (AF. 2687), en la que puede leerse: *AMOR VINCIT OMNIA*, ("el amor todo lo vence"), (fig. IV-20).



Fig. IV-20. Broche con inscripción de tipo amoroso. Londres, British Museum.

3.1.2.1. Tipología del broche según su estructura.

Atendiendo a la estructura del broche, podemos hacer una división en dos grandes grupos: broches de estructura abierta, provistos de un alfiler añadido en su parte central; y broches de estructura cerrada con prendedor incorporado a la misma.

3.1.2.1.1. Broches de estructura abierta.

El antepasado de este tipo de broche es la fibula anular, cuyo origen se remonta a la Edad de Bronce. Richard Hattat lo engloba en un marco cronológico que abarcaría desde el siglo III a.C. hasta el VI d.C.²²³¹.

²²³¹ HATTAT 1985, pág. 185.

Dentro de este tipo de broches, la forma más común es la circular, yendo provisto de un alfiler en la parte central para poderlo prender. En los casos en los que no llevaban alfiler, iban cosidos quedando por tanto fijos en la prenda. Dicho tipo de broche fue muy popular en toda Europa a lo largo del siglo XIII, perdurando su uso hasta el siglo XIV. Un ejemplo de esta clase de joya aparece adornando el escote de la *Virgen de Marzo*, escultura del último tercio siglo XIII, en el Monasterio de Santo Domingo de Silos, situada en el ángulo noroeste del claustro, junto al acceso a la iglesia (fig. IV-21)²²³².



Fig. IV-21. Broche de estructura abierta adornando el escote. *Virgen de Marzo*. Monasterio de Santo Domingo de Silos.

Se conserva una pieza de gran interés, de procedencia inglesa o francesa, conservada en el British Museum, London (nº de inv. AF 2683), (fig. IV-22), de forma circular y realizada en oro. Presenta una ornamentación de pequeños orificios, yendo decorada con zafiros y rubíes en *cabujón*. En su parte trasera se encuentra una inscripción de tipo amoroso: IO SUI ICI EN LIU DAMI AMO (Estoy aquí en lugar del amigo que amo)²²³³.



Fig. IV-22. Broche circular de estructura abierta. British Museum, Londres.

²²³² Véase también la fig. IV-20.

²²³³ CHERRY 1999, pág. 33.

En otras ocasiones, en lugar de circular, este tipo de pieza tenía una forma lobulada o de corazón, entre otras muy diversas. Poleró, por ejemplo, al describir a la condesa de Ampurias, Doña Juana de Aragón, hija de Pedro IV, fallecida en 1384 y enterrada en el Monasterio de Poblet (fig. IV-23), señala la forma romboidal del broche que lucía del siguiente modo:

*“... y en el pecho un rombo de las mismas perlas completan el atavío; ...”*²²³⁴.



Fig. IV-23. Doña Juana de Aragón con broche de forma romboidal. Monasterio de Poblet.

Entre estos broches de estructura abierta podemos incluir asimismo los que se denominaron *mani in fede*, que gozaron de gran popularidad en toda Europa²²³⁵, y cuyo elemento decorativo se incorporaba al diseño de la pieza de modo que el aro se moldeaba en forma de mangas, terminando en dos pequeñas manos, bien en actitud orante²²³⁶, bien entrelazadas²²³⁷. Este tipo de broche fue muy común a partir del siglo XIII, siendo en algunas ciudades alemanas, como fue Wismar en 1380, la pieza exigida por el gremio a los orfebres para concluir su aprendizaje²²³⁸.

²²³⁴ POLERO 1902, pág. 36.

²²³⁵ PHILLIPS 1996, pág. 60; CAMPBELL 2009, págs. 94-95.

²²³⁶ Véanse las figs. IV-24 y IV-24 b.

²²³⁷ Véase la fig. IV-25.

²²³⁸ CATÁLOGO exposición 2009, pág. 86.

Por otra parte hay que señalar que hasta el momento no se han hallado ejemplos hispánicos de esta tipología. No obstante contamos con varias piezas arqueológicas extranjeras de enorme interés; la primera, en el British Museum de Londres (nº de inventario: 1849.0301.33), (fig. IV-24), es de finales del siglo XIII, y está realizada en oro, con un rubí y un ópalo, que sujetan las pequeñas manos; va además decorada con la inscripción de carácter religioso *AVE I MARIA G*, fórmula contraída de AVE MARIA GRATIA PLENA, lo que acentúa el motivo devocional de este tipo de piezas. El segundo broche "mani in fede", conservado también en Londres, Victoria and Albert Museum, es del siglo XIV, (fig. IV-24 b).



Fig. IV-24. Broche "mani in fede".
Londres. British Museum.



Fig. IV-24 b. Broche "mani in fede".
Londres. Victoria and Albert Museum.

Se conserva otra pieza de similares características a las que acabamos de ver: se trata de un broche, de origen alemán, datado ca. 1300-1350²²³⁹; actualmente se conserva en Münster, Westfälisches Landesmuseum. Está realizado en plata, y en este caso las pequeñas manos no se muestran en actitud orante, sino entrelazadas, (fig. IV-25).



Fig. IV-25. Broche "mani in fede". Münster, Westfälisches Landesmuseum.

3.1.2.1.2. Broches de estructura cerrada.

En el segundo grupo de broches, de estructura cerrada, se incluyen también las insignias de tipo político, como escudos o motivos heráldicos; así como todas aquellas

²²³⁹ CAMPBELL 2009, págs. 94-95, y figura 107.

piezas de tipo religioso o devocional, empleadas normalmente por los peregrinos. Estos broches de estructura cerrada podían tener formas muy diversas, siendo muy frecuentes los de disco, como es el que luce la riojana *Virgen de Villavieja*, obra del siglo XIII-XIV, conservada en Nalda (La Rioja), (fig. IV-26)²²⁴⁰.



Fig. IV-26. Virgen de Villavieja con broche circular de estructura cerrada. Nalda, La Rioja.

La forma de estos broches podía ser de gran complejidad, como es el caso del que luce la Virgen con Niño, representada en la tabla central del *Retablo de Sijena*, obra realizada por Francisco Serra, ca. 1360, conservada en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. La pieza, de forma redondeada, está formada por varios tetralóbulos calados, unidos entre sí, (fig. IV-27).



Fig. IV-27. Broche de estructura cerrada. Francisco Serra: *Retablo de Sijena*, tabla central. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

²²⁴⁰ Véanse también las figs. I-189 b; I-190 b y IV-19.

En otras ocasiones la decoración consistía en una letra inicial que podía tener un significado personal o religioso, combinándose en muchas ocasiones con motivos figurados de gran complejidad. Así, en un inventario de la catedral de Toledo aparecen:

*"Vna broncha de plata sobredorada para capa, en que están las figuras de Dios padre e de Sant Pedro e de Sant Pablo,...", así como "Otra broncha mayor dorada e esmaltada, do está el parto de Santa María e quatro profetas al derredor, e con tres rrosas e dos garanatillos detrás"*²²⁴¹.

Muy similar a los broches descritos anteriormente, es la pieza arqueológica, probablemente inglesa, de finales del siglo XIV, conservada en Oxford, New College, (fig. IV-28)²²⁴². Está realizado en plata sobredorada, y realzada con piedras en *cabujón*. Tiene forma de M coronada, como símbolo del estatus de la Virgen María como Reina de los Cielos. Enmarcadas en el doble arco de la letra M, aparecen las figuras del Arcángel Gabriel y de la Virgen María, en el momento de la Anunciación; la pieza queda realzada con piedras en *cabujón*.



Fig. IV-28. Broche figurado, con la letra "M". New College, Oxford.

3.1.3. La cinta o cinturón.

Otro elemento a tener en consideración por su gran transcendencia, es el cinturón o ceñidor, utilizado tanto por hombres como por mujeres de todas las clases

²²⁴¹ Archivo Catedral de Toledo, X-12-I-3, fol. 6 r. Citado en CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 27.

²²⁴² CHERRY 1992, pág. 20, lámina 16; CAMPBELL 2009, pág. 43.

sociales. El cinturón fue denominado *cinta*, término que ya encontramos en las *Etimologías* donde San Isidoro señala:

*"El cintus es un cinturón ancho"*²²⁴³.

La cinta es citada en numerosos documentos de la Baja Edad Media; así, aparece en las Cortes de Valladolid celebradas en 1258, en las que Alfonso X ordenaba:

*"Que ningun rico ome non faga mas de quatro pares de pannos al anno ,... , y estos que non sean ... nin con orfrés, nin con cintas, ..."*²²⁴⁴.

En el Fuero de Alcaraz (Albacete), otorgado por Alfonso VIII en 1213 tras reconquistar el castillo musulmán de dicho lugar, se señala: *"De la dozena de las cintas de seda, .I.^a meaia"*, así como: *"De la dozena de las cintas de lana, .I. dinero"*²²⁴⁵. También el Fuero de Alarcón (Cuenca), finalizado en el último cuarto del siglo XIII, hace referencia a esta prenda de la siguiente forma: *"De .XII.^a de cintas de sirgo, .I.^a meaia"* y *"De .XII.^a de çintas de lana, .I.^a meaia"*²²⁴⁶.

En la relación de las alhajas empeñadas por don Pedro Jordán de Urríes en 1356 aparece:

*"Primeramente una cinta de tela de seda color de león, smaltada con los smaltes encaxados, en la qual (hay) vint e cinco pieçcas con el cabo e con la mosqueta"*²²⁴⁷.

Asimismo vemos mencionada esta prenda entre los bienes dejados por María de Larunz en 1362: *"... una cinta de seda con oro tenida, ..."*²²⁴⁸.

En el inventario de partición de bienes entre Leonor de Salanova y María Pérez de Salanova, fechado en 1374 aparecen, entre otros bienes: *"Una sinta d'argent guarnida en tela de seda amariella con letras smaltadas"*²²⁴⁹; *"Una sinta d'argent guarnida en tela meutadada de verde e vermella, pesant tres marcos VI onças e mea"*, y

²²⁴³ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XIX, capítulo 33.1., pág. 487.

²²⁴⁴ Colección de Cortes 1836, Cortes de Valladolid de 1258, pág. 8.

²²⁴⁵ ROUDIL 1968, *Fuero de Alcaraz*, Libro XIII, Título 33, pág. 572.

²²⁴⁶ Ibidem, *Fuero de Alarcón*, Libro XIII, Título 822, pág. 572.

²²⁴⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 208.

²²⁴⁸ Ibidem, tomo IV, pág. 211.

²²⁴⁹ Ibidem, tomo II, pág. 345.

*"Otra sinta d'argent guarnida en cuero e argent, de la qual sinta ffue estimado en dos marcos dos onças"*²²⁵⁰.

Entre los textos literarios, el Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace alusión a esta prenda del modo siguiente:

*"Encantándola de guisa que la embeleñó,
diole aquestas cantigas, la cinta le ciñó; ..."*²²⁵¹

En los *Proverbios morales*, de ca. 1355-1360, el Rabí Sem Tob de Carrión, hace referencia igualmente al cinturón por medio del mismo término, al señalar:

*"e razón muy graada se dizen pocos versos,
e çinta muy delgada sufre costados gruesos,..."*²²⁵²

En la literatura de otros países del Occidente cristiano encontramos igualmente referencias a este tipo de prenda; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun, entre otras sugerencias, aconseja a la mujer que se adorne con un cinto:

*"...el cual no ha de ser ni estrecho ni amplio,
bordado de plata, con pequeñas perlas, ..."*²²⁵³

Más adelante, Jean de Meun, en la "Historia de Pigmalión", señala:

*"También se preocupa de ceñirla bien
con un cinturón de tan buen tejido
como nunca joven tuvo en su cintura, ..."*²²⁵⁴

Correa fue otra denominación empleada para referirse al cinturón o ceñidor, según se desprende del Fuero de Alcaraz (Albacete), otorgado en 1213, donde aparece:

"De dos dozenas de 3) correas sin fiuiellas, .I.4) dinero.

²²⁵⁰ Ibidem, tomo II, pág. 350.

²²⁵¹ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992, estrofa 918, pág. 161. En la versión de María Brey Mariño aparece: *"entrególe mis versos, bien el lazo le echó..."* (RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 918, pág. 170).

²²⁵² SEM TOB 1998, estrofa 67, pág. 137.

²²⁵³ LORRIS y MEUN, 1988, versos 13561-1362, pág. 408. Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 232: *"...la jolie ceinture garnie d'argent doré et de perles,..."*

²²⁵⁴ Ibidem, versos 20982-20984, pág. 605. Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 351: *"...et il s'occupe de la ceindre, mais c'est d'un si riche tissu qu'onc pucelle ne ceignit la pareille,..."*

De lo aportado por la documentación anterior se desprende la variedad de materiales con que podía elaborarse el cinturón; así como el hecho de que unos podían llevar hebilla o carecer de la misma, en cuyo caso la cinta o ceñidor se anudaba sobre sí mismo.

3.1.3.1. Tipología de la cinta o cinturón según los materiales.

3.1.3.1.1. Cinturones de cuero.

De los datos que se desprenden de los documentos anteriormente señalados, puede deducirse que la cinta o cinturón solía estar confeccionado con diferentes tejidos, cueros o metales de mayor o menor riqueza. Los cinturones realizados en **cuero** fueron los más comunes, siendo empleados tanto por gentes de humilde condición como por aquellos de un estatus social más elevado. Los cinturones en cuero podían ir decorados con mayor o menor trabajo; así podían adornarse con distintos tipos de pespuntos, o bien llevar una decoración estampada o grabada, según la tipología ya estudiada anteriormente en este trabajo²²⁵⁶. Los motivos empleados en la decoración podían ser figurados, epigráficos o heráldicos. En otras ocasiones los cinturones de cuero podían adornarse con pequeñas placas de metal superpuestas, que normalmente se adquirirían por separado, pudiendo ser desmontadas fácilmente para ser reutilizadas en diversas ocasiones²²⁵⁷. Así, en una relación de bienes fechada en marzo de 1397 aparece una cinta "*de cuero vermello con platonos de fierro*"²²⁵⁸. El cinturón que luce la *Virgen de la Esperanza* de la Catedral de León, obra de ca. 1288, parece estar elaborado de esta forma, (fig. IV-29). De características similares es el que luce la *Virgen* representada en las denominadas *Tablas de San Millán*, ca. 1370-1390, conservadas en Logroño, Museo de la Rioja (fig. IV-29 b).

²²⁵⁵ ROUDIL 1968, *Fuero de Alcaraz*, Libro XIII, Título 34, pág. 581.

²²⁵⁶ Véase el Capítulo III dedicado al calzado.

²²⁵⁷ PHILLIPS 1996, págs. 66-68.

²²⁵⁸ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 217.



Cinta o cinturón con placas metálicas superpuestas.

Fig. IV-29. *Virgen de la Esperanza*. Catedral de León.

Fig. IV-29 b. *Tablas de San Millán* (detalle). Logroño, Museo de la Rioja.

En el Museum of London (MoL acc. no. 89.65), se conserva una pieza arqueológica, de principios del siglo XV, procedente de excavaciones en las orillas del río Támesis. El cinturón, que presenta unas características similares a las que acabamos de señalar, está realizado en cuero e iba adornado con más de 154 placas de aleación de cobre, de tres formas diferentes, de las que se conservan la mayoría²²⁵⁹, (fig. IV-29 c).



Fig. IV-29 c. Cinturón de cuero con placas metálicas, y detalle del mismo. London, Museum of London, (MoL acc. no. 89.65).

3.1.3.1.2. Cinturones en tejido con placas de metal.

Este tipo de cinturón, más rico que los anteriormente señalados, tenía una base de tejido, que podía ser seda, terciopelo o lana, en lugar de cuero, sobre la que se

²²⁵⁹ CROWFOOT, PRITCHARD, STANILAND 1996, pág. 245 y plate 5, E-F.

superponían placas realizadas con metales de mayor riqueza, como el oro o la plata, como veíamos más arriba en distintos documentos. En las piezas ricas todo el cinturón quedaba recubierto, por lo que cabría pensar que no se trata de piezas funcionales, sino más bien de aparato.

Afortunadamente se ha conservado una pieza arqueológica de excepcional interés que perteneció a don Fernando de la Cerda (fallecido en 1275), hallado en su sepulcro del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos. Está realizado en tafetán bordado con aljófar y cuentas azules, armado con cuero y decorado con escudos variados de tipo extranjero, flanqueados por aves y rombos conteniendo esvásticas²²⁶⁰, (fig. IV-30).

La hebilla y el cabo del cinturón, de plata dorada, van adornados con vídrios esmaltados, con decoración heráldica (fig. IV-31)²²⁶¹. Los escudos representan distintos motivos; así, comenzando por la pieza correspondiente a la hebilla, a partir de la derecha del espectador, el primero se presenta en campo de gules con cadenas de oro en orla, cruz y sotuer, (fig. IV-31 A); el segundo refleja un león rampante en gules sobre campo blanco, bordura sable sembrada de flores, (fig. IV-31 B); el tercero campo azul sembrado de lises oro, (fig. IV-31 C); el cuarto tres tigres oro corriendo en campo de gules, (fig. IV-31 D); y el quinto barra oro flanqueada por grecas oro sobre campo sable, (fig. IV-31 E). En la pieza correspondiente al cabo del cinturón, aparecen otros cuatro escudos, comenzando su descripción desde la derecha, el primero y el segundo son los mismos descritos anteriormente en cuarto, (fig. IV-31 D), y tercer lugar (fig. IV-31 C); el tercero presenta campo de oro y tres chevronees gules, (fig. IV-31 F); el cuarto, campo de gules terciado con fajas dentadas en oro, (fig. IV-31 G).



Fig. IV-30. Cinturón de Don Fernando de la Cerda. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos).

²²⁶⁰ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 22, láminas CXI, CXI d, CXXXV, CXXXVI; HERRERO CARRETERO 1988, págs. 34-35.

²²⁶¹ Véase también la fig. IV-3.

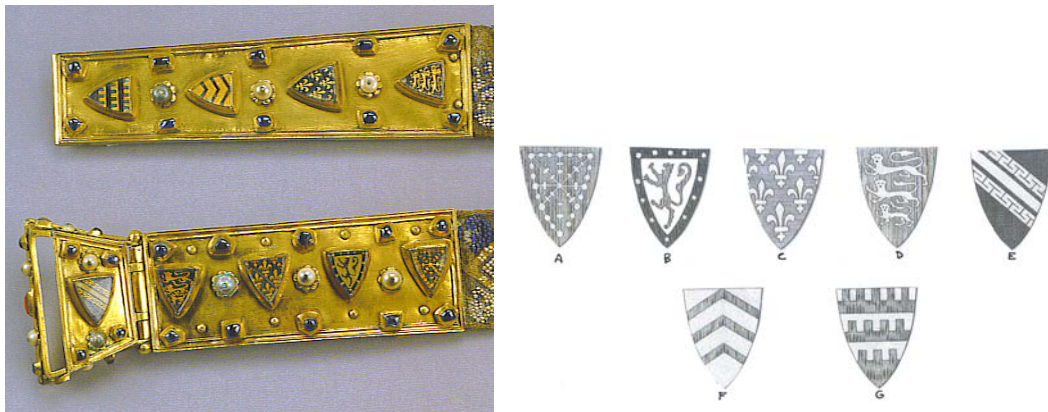


Fig. IV-31. Escudos en la hebilla y cabo del cinturón de don Fernando de la Cerda.
(Dibujos según Concha Herrero Carretero).

Un ejemplo muy similar al anteriormente analizado es la pieza veneciana de ca. 1350-70, que se conserva en el Metropolitan Museum of Art, New York, tras ser regalada por J. Pierpont Morgan, en 1917. La base del cinturón está confeccionada en lana, sobre la que van aplicadas placas de plata y esmaltes²²⁶², (fig. IV-32).

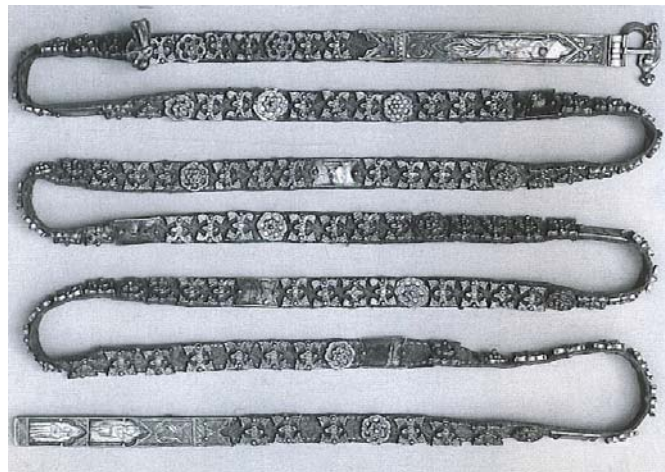


Fig. IV-32. Cinturón de lana con placas metálicas. The Metropolitan Museum of Art. New York.

3.1.3.2. Evolución del cinturón.

Las cintas o correas destinadas al atavío femenino cobraron gran importancia a lo largo de los siglos XIII y XIV, como se desprende de las numerosas referencias documentales existentes, y de sus abundantes representaciones en la iconografía;

²²⁶² PHILLIPS 1996, págs. 66-68.

utilizándose no sólo para ceñir el vestido, sino para sujetar objetos de uso necesario como por ejemplo pañuelos, bolsillos o faltriqueras. En el siglo XIII, su utilización cobró un especial protagonismo, al ser indispensable para ceñir los vestidos, que en un principio eran holgados, como ya vimos en el Capítulo I. A lo largo de esta centuria y hasta mediados del siglo XIV, los cinturones generalmente se colocaban a la altura de la cintura. Las representaciones de este tipo de prenda en las fuentes iconográficas son muy numerosas; así, algunos de los ejemplos, aparecen en la *Portada del Paraíso* de la Colegiata de Toro (Zamora), obra de 1240-1265, (fig. IV-32 b); así como en la Cantiga CV-1,2 del Códice Rico, ca. 1275, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1), (fig. IV-33).



Fig. IV-32 b. Cinta a la altura de la cintura. Colegiata de Toro (Zamora)



Fig. IV-33. Muchachas con cinturón a la altura de la cintura. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I. 1. Cantiga CV-1,2.

De forma similar lo luce la *Virgen de Marzo*, escultura del último tercio del siglo XIII, en el claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, (fig. IV-34)²²⁶³.



Fig. IV-34. Virgen de Marzo luciendo una cinta a la altura de la cintura.
Monasterio de Santo Domingo de Silos.

Las representaciones son igualmente numerosas en la iconografía de la Europa cristiana; así, un cinturón muy similar a los anteriores, aparece tallado en la escultura de la Virgen entronizada, obra inglesa de finales del siglo XIII, hoy en el Metropolitan Museum of Art, New York, (fig. IV-35); así como en la personificación de la Iglesia, representada en la miniatura del fol. 26 de la *Biblia* de finales siglo XIII, conservada en la Bibliothèque Municipale de Bourges (Ms. 0007), (fig. IV-36).



Fig. IV-35. Virgen entronizada con ceñidor a la altura de la cintura.
The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York.

²²⁶³ Véanse también las figs. IV-29; I-29; I-30; I-31; I-32; I-34; I-61; I-66, I-86; I-98; I-99; I-102; I-104 b; I-113; I-136; I-148; I-197; I-244; I-245; I-246.



Fig. IV-36. Personificación de la Iglesia con cinta a la altura de la cintura.
Bourges, Bibliothèque Municipale, ms 0007, fol. 26.

En el siglo XIV, cuando la moda impuso los vestidos ajustados al cuerpo, el cinturón se utilizó no tanto para recoger la vestimenta como para que sirviese de adorno, colocándose normalmente por debajo o por encima de la cintura. Son numerosos los ejemplos en la iconografía de todo el Occidente cristiano. En España, aparece representado en la techumbre mudéjar de la Catedral Teruel, ca. 1300; en este caso el cinturón se coloca por debajo de la cintura, a la altura de las caderas, (fig. IV-37).

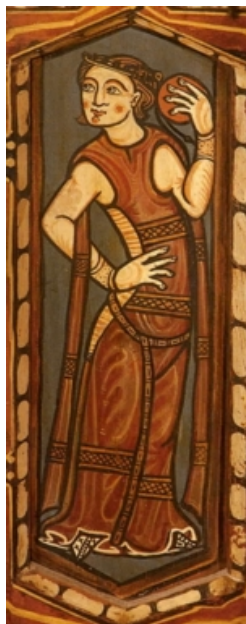


Fig. IV-37. Cinturón colocado por debajo de la cintura. Catedral de Teruel.

Al contrario que en el ejemplo anterior, el cinturón aparece por encima de la cintura en el *Retablo dedicado a los Santos Pedro y Andrés*, obra del Maestro de Catellfollit de Ruibregós, Barcelona, ca. 1400; procede de la iglesia parroquial de dicho lugar, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, (fig. IV-38).



Fig. IV-38. Cinturón colocado por encima de la cintura. Maestro de Catellfollit de Ruibregós: *Retablo de los Santos Pedro y Andrés*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En la Europa cristiana, vemos esta forma de colocar el cinturón, entre otros ejemplos, en una losa sepulcral de mediados del siglo XIV, en la iglesia de Todos los Santos, de Clehonger, Hereford and Worcester; obra en la que la dama lo luce a la altura de las caderas (fig. IV-39). En el fol. 39 del *Livre des merveilles du monde*, manuscrito de ca. 1410, conservado en París, Bibliothèque Nationale de France, (ms. français 2810), aparece representada una dama que coloca su cinturón por debajo del pecho (fig. IV-40), al contrario que veíamos en el ejemplo anterior.



Damas con cinturón colocado por debajo y por encima de la cintura.

Fig. IV-39. All Saints Church, Clehonger, Hereford and Worcester (United Kingdom).

Fig. IV-40. *Le livre des merveilles du monde*, París, Bibliothèque Nationale de France, ms. français 2810, fol. 39.

3.1.4. Las hebillas o "fiviellas" de la cinta o cinturón.

Como veíamos más arriba, las cintas o cinturones podían llevar hebillas o carecer de ellas. En el primer caso, podían ser de distintos materiales, más o menos ricos, entre los que se encuentra la plata; así, en un inventario de bienes fechado en 1380 en Zaragoza, aparece un cinturón con hebilla de plata:

*"Una cinta de seda con cabo et fiviella de argent"*²²⁶⁴.

El bronce fue otro metal utilizado con mucha frecuencia para elaborar hebillas, siendo frecuentes las piezas arqueológicas que se conservan, como veremos más adelante (figs. IV-41, IV-43 y IV-45).

El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, hace referencia asimismo al latón como material empleado en la elaboración de hebillas, al señalar:

*"Dame ... y hebilla
de latón bien reluciente, ..."*²²⁶⁵

²²⁶⁴ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 349.

²²⁶⁵ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1004; op. cit., pág. 185.

En la literatura de otros países de la Europa cristiana hallamos igualmente descripciones de estas piezas complementarias del cinturón; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, de ca. 1225-1240, Jean de Meun hace referencia a:

*"...cintos,
en cuyas hebillas hay tanto valor
que parecen hechas con oro y con joyas..."*²²⁶⁶

3.1.4.1. Tipología de las hebillas según su forma.

El estudio de la forma de las hebillas durante los siglos XIII y XIV es muy complejo, ya que no existen grupos de piezas arqueológicas que hayan podido ser analizadas exhaustivamente y catalogadas para proceder a una datación correcta. Sin embargo, basándonos en varias piezas arqueológicas conservadas, podemos afirmar que su forma era generalmente sencilla, bien ovalada, rectangular o en "D" o semicírculo. En la Real Academia de la Historia se conservan varias prendas de este tipo, que pueden servirnos como ejemplos; la primera, con nº de inventario antiguo: 34, (fig. IV-41), en bronce, es ovalada, sin ningún tipo de decoración, la aguja es plana y de forma rectangular, características estas que se asemejan a las piezas de la primera época hispano-visigoda²²⁶⁷. A pesar de ello la pieza ha sido fechada entre los siglos XII y XIV²²⁶⁸, al mostrar gran semejanza con varios restos de piezas arqueológicas del siglo XIV, hallados en excavaciones llevadas a cabo en Londres (fig. IV-42)²²⁶⁹.



Fig. IV-41. Hebillas de forma ovalada. Madrid, Real Academia de la Historia, nº de inventario antiguo: 34.

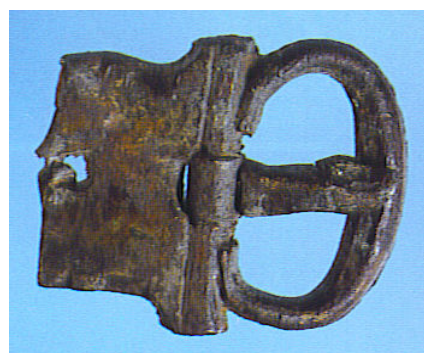


Fig. IV-42. Hebillas ovaladas. The Museum of London.

²²⁶⁶ LORRIS y MEUN, 1988, versos 9285-9287, pág. 291. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 162: "...et ces ceintures dont les ferrures coûtent si cher, tant pour l'or que pour les perles,..."

²²⁶⁷ RIPOLL 1986, pág. 58.

²²⁶⁸ EIROA RODRÍGUEZ 2006, pág. 114.

²²⁶⁹ EGAN y PRITCHARD 1991, pág. 105, nº 480, fig. 66; y plate 1 F.

La segunda pieza de la Real Academia de la Historia, (nº de inventario antiguo: 465/7), (fig. IV-43), está realizada en bronce, es de pequeño tamaño y presenta una forma en "D". Va decorada con motivos incisos en zig-zag y, a pesar de que la aguja no se conserva, las señales de apoyo que se aprecian nos indican una forma similar a la que vimos en el ejemplo anterior. Aunque algunos de los elementos metálicos que componen la hebilla se corresponden con la época visigoda²²⁷⁰, la pieza está datada entre los siglos XIII y XV, dada, de nuevo, la gran similitud con modelos ingleses del siglo XIV²²⁷¹ (fig.IV-44), así como con una hebilla conservada en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (Legado Espona), nº de inventario 6557, (fig. IV-44 b). Esta última pieza, realizada en cobre dorado y esmalte campeado, está datada en el segundo tercio del siglo XIII, ya que la paleta de colores empleada en su decoración, como es el azul lapislázuli, en el fondo; verde, rojo y la combinación de azul y blanco que aparecen en las flores, se encuentra entre los programas cromáticos utilizados por los distintos talleres de esmaltes *lemosinos* hacia dicha fecha²²⁷².



Fig. IV-43. Hebilla con forma en "D". Madrid, Real Academia de la Historia, (nº de inventario antiguo: 465/7).



Fig. IV-44. Hebilla con forma en "D". Museum of London.



Fig. IV-44 b. Hebilla con forma en "D". Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

²²⁷⁰ EIROA RODRÍGUEZ 2006, págs. 114-115.

²²⁷¹ EGAN y PRITCHARD 1991, pág. 92, nº 419, pág. 93, fig. 58; plate 1 E.

²²⁷² CATÁLOGO exposición 1992 a, pág. 171.

La tercera hebilla conservada en la Real Academia de la Historia (nº de inventario antiguo: 1260/34), elaborada también en bronce, es doble, y está decorada con pequeños motivos geométricos incisos, (fig. IV-45). La aguja es de forma rectangular, plana y con extremo puntiagudo. Aunque no existen elementos seguros para datar esta pieza, podría ser de una época comprendida entre los siglos XIV y XV, dada la gran similitud con ciertas hebillas bajomedievales, como es el caso de la que vemos en la fig. IV-46²²⁷³, datada entre dichas centurias.

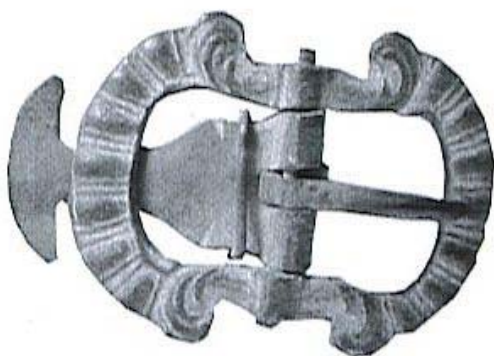


Fig. IV-45 . Hebilla doble. Madrid, Real Academia de la Historia.
(nº de inventario antiguo: 1260/34)



Fig. IV-46. Hebilla doble.
The Museum of London.

3.2. Joyas ornamentales.

3.2.1. Collares o sartales.

Una de las piezas más importantes dentro de este grupo de joyas son los **collares** o **sartales** que, según señala San Isidoro:

*"...es un adorno formado por piedras preciosas que suele colgar del cuello de las mujeres"*²²⁷⁴.

3.2.1.1. Materiales empleados en la elaboración de los collares.

Los sartales o collares podían elaborarse con distintos tipos de materiales, entre ellos el oro o la plata. Sobre este tema son abundantes las referencias documentales; así, en una carta matrimonial fechada en Toledo en julio de 1285, entre las ropas y objetos

²²⁷³ Hebilla encontrada en excavaciones de Londres, (EGAN y PRITCHARD 1991, págs. 31, fig. 18 A; 83, nº 343, y 84, fig. 51).

²²⁷⁴ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XIX, capítulo 31.12, pág. 483.

de doña Mayor Álvarez, en el momento de su boda, se hace mención de "*Un collar de plata*" valorado en 60 mizcales; así como "*Dos sartales*" que costaban 100 mizcales²²⁷⁵.

Se conserva asimismo un conjunto de piezas de plata, que formaban un collar, procedente de la necrópolis de Llanos de Santa Lucía (Teruel)²²⁷⁶, que formaban parte de un collar, propiedad de una mujer judía. Las piezas, fechadas entre los siglos XIII y XV, actualmente se conservan en el Museo de Teruel, (fig. IV-47). De formas variadas, unas están compuestas por un conjunto de hojas nervadas unidas de tres en tres por uno de los extremos, alternando con bolitas esféricas de menor tamaño²²⁷⁷



Fig. IV-47. Piezas de plata que formaban parte de un collar judío. Museo de Teruel.

En la elaboración de los sartales o collares se emplearon también distintos tipos de piedras preciosas, según señala el médico y escritor judío barcelonés del siglo XII, Ibn Zabarra, en su obra *Sefer Sa'Asu'Im*; así, en el capítulo donde se narran los tres relatos acerca de la sabiduría de un juez, se cuenta cómo:

*"En una ocasión se le confió un collar de las más escogidas piedras y de lo mejor de las perlas para que le vendiera por quinientas monedas de oro"*²²⁷⁸.

En el ya mencionado Kitab *al-Agani*, colección de poemas y canciones de Abu L-Faray Al-Isfahani (+ 967), se cuenta que el califa Sulayman b. 'Abd al-Malik tenía una esclava que llevaba en el cuello "*dos hilos de perlas, zafiros y jacintos*"²²⁷⁹.

²²⁷⁵ GONZÁLEZ PALENCIA 1930, volumen preliminar, XVII, documento 1175, procedente del Monasterio de monjas Bernardas de San Clemente.

²²⁷⁶ FLORIANO 1925.

²²⁷⁷ FLORIANO 1926, págs. 845-851; NOVELLA 1953, págs. 257-261; VICENTE y ESCRICHE 2002-2003, págs. 123 y ss.

²²⁷⁸ IBN ZABARRA, Yosef Ben Me'ir: *Sefer Sa'Asu'Im* (Libro de los Entretenimientos). Citado en NAVARRO 1989, pág. 141.

Al-Saundi, en su *Elogio del Islam español*, siglo XIII, hace referencia a este tipo de joya elaborado con perlas al recordar el siguiente poema de Abu Ya'far al-Lama'i²²⁸⁰:

*"El céfiro dispersó las perlas de su collar, y ella, para buscarlas, encendió las lámparas"*²²⁸¹

Para la elaboración de este tipo de joya se empleó con gran frecuencia el aljófar, como vemos en la pieza arqueológica nazarí, adornada con un colgante en oro, (fig. IV-48). La obra, fechada entre 1301 y 1500, procede de Bentarique (Almería)²²⁸² y se conserva actualmente en Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (nº de inventario: 57539).



Fig. IV-48. Sartal de aljófares con colgante en oro. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Fueron igualmente numerosos los collares elaborados con azabache, como es el que luce la Virgen de Astorga, escultura del siglo XII, en el Museo de los Caminos, en el Palacio Episcopal, de Astorga (León), que va adornado con un pequeño colgante en forma de cruz, (fig. IV-49).

²²⁷⁹ Agani, Dar al-Kutub, II, pág. 275. Citado en BASTAWI 2001, pág. 248.

²²⁸⁰ Poeta y secretario de los Hammudíes de Málaga, dinastía de étnia bereber originaria de Marruecos, asentada en al-Ándalus a finales del siglo X.

²²⁸¹ AL-SAQUNDI 1934, pág. 64.

²²⁸² CASADO RIGALT 2006; "Tesoro de Bentarique", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82, 1923, pág. 279; PEREA 1996, págs. 30-31; CARRILLO 2005, págs. 107-108.



Fig. IV-49. Collar y colgante en azabache. Virgen sedente con Niño.
Museo de los Caminos. Palacio Episcopal. Astorga (León).

También fueron frecuentes los collares realizados con coral, como se desprende de sus numerosas representaciones en las fuentes iconográficas. Tal es el caso de la escultura de *La Virgen de la Leche*, siglo XIII, del Monasterio de Santa María la Real de Osera, (Orense), (fig. IV-50).



Fig. IV-50. *Virgen de la leche* adornándose con collar de coral.
Monasterio de Santa María la Real de Osera (Orense).

Ejemplo muy similar al anterior, en otra escultura de la Virgen sedente con el Niño, de finales del siglo XIII, en la iglesia parroquial de la Natividad de Ntra. Señora, en Cornudillas (Burgos)²²⁸³, (fig. IV-51).

²²⁸³ CATÁLOGO exposición 2005 c, pág. 41.



Fig. IV-51. Virgen adornándose con un collar de coral con colgantes. Iglesia parroquial de la Natividad de Ntra. Señora. Cornudillas (Burgos).

En la elaboración de los collares llegó a emplearse el hueso, como puede constatarse por las cuentas halladas en la necrópolis del Cerro de los Judíos, situada al oeste de Deza (Soria)²²⁸⁴, datadas entre los siglos XII y XIII; actualmente conservadas en el monasterio soriano de San Juan de Duero, sección medieval del Museo Numantino (nº inv. 81/1/649), (fig. IV-52).



Fig. IV-52. Cuentas de collar elaboradas con hueso. Soria, Monasterio de San Juan de Duero, sección medieval del Museo Numantino (nº inv. 81/1/649).

3.2.1.2. Tipología de los sartaes o collares.

Los collares podían estar compuestos por uno o varios hilos o vueltas, como vemos frecuentemente reflejados en la iconografía. Un ejemplo de collar de una sola vuelta de grandes cuentas, luce la yacente representada en una losa sepulcral de

²²⁸⁴ TERÉS 1991-1992, pág. 117; CASANOVAS y RIPOLL 1983, págs. 135-148..

mediados del siglo XIV, procedente del convento de Santo Domingo, Valencia, actualmente conservada en Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (nº de inventario 50.096. Exp. 1871/24), (fig. IV-53).



Fig. IV-53. Collar de una vuelta. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (nº de inventario 50.096. Exp. 1871/24).

Doña Juana Manuel (1390-1406), aparece representada en la cubierta de su sepulcro, en la Catedral de Toledo, Capilla de los Trastámara, luciendo un collar de dos vueltas, (fig. IV-54), similar al que describe Poleró al hablar de Doña Juana de Aragón:

*“... Largo collar de perlas gruesas, de dos hilos, adorna su cuello...”*²²⁸⁵



Fig. IV-54. Doña Juana Manuel luciendo un collar de dos vueltas. Catedral de Toledo. Capilla de los Trastámara.

En otras ocasiones los collares podían tener un mayor número de vueltas, como puede apreciarse en la pieza de azabache del siglo XIV, conservada en el Museo de Los Caminos, en el Palacio Episcopal de Astorga (León)²²⁸⁶, (fig. IV-55), el cual va provisto además de un pequeño colgante en forma de concha.

²²⁸⁵ POLERÓ 1902, pág. 36

²²⁸⁶ VELADO 1991, págs. 214-215; CATÁLOGO exposición 1993, págs. 194-195; FERRANDIS TORRES 1928.



Fig. IV-55 . Collar de azabache de varias hilos, con colgante.
Museo de los Caminos. Palacio Episcopal. Astorga (León).

Dentro de este tipo de piezas hay que destacar los grandes collares andalusíes (*'iqd*, plural: *'uqud*)²²⁸⁷, utilizados exclusivamente por las mujeres, y que siguen el modelo clásico árabe llamado *hayte*²²⁸⁸, que combina dos tipos de piezas. Las primeras son tubulares o esféricas, denominadas *tutes*, es decir, cuentas y alargadores de piedras de colores, vidrio, o de oro, bien lisas o con labor de filigrana. Estas piezas muy frecuentemente son huecas y con perforaciones en su superficie, lo que podría indicar su utilización como depósito de sustancias aromáticas²²⁸⁹. Las otras piezas son colgantes de diversas formas, llamadas *alcorcies* y *candiles*²²⁹⁰, que pueden ser circulares, estrellados en forma de flor de loto probablemente por influencia fatimí, habitual desde la época del Califato, aunque para ciertos autores se trata de la silueta de dos aves flanqueando de espaldas un frasco central²²⁹¹.

Esta tipología de collar aparece ya en época califal y se mantiene hasta la época nazarí, sin apenas variantes²²⁹², como demuestran los importantes ejemplares conservados, como son los pertenecientes al Tesoros de Loja y Garrucha²²⁹³, hoy en el Instituto Valencia de Don Juan. Otro ejemplo muy relevante es la pieza arqueológica fechada en los siglos XIV y XV, conservada en el Museo de la Fundación Lázaro

²²⁸⁷ PÉRÈS 1990, pág. 327.

²²⁸⁸ CARRILLO 2005, pág. 93.

²²⁸⁹ ARBETETA MIRA 2003, ficha técnica de la pieza de inventario nº 640.

²²⁹⁰ GÓMEZ MORENO 1951, pág. 341.

²²⁹¹ MAKARIOU, Sophie: *La Andalucía árabe*. París, ed. Hazan, Institut du Monde Arabe y Fundación El Legado Andalusi, 2000, pág. 54.

²²⁹² PÉREZ HIGUERA 1994, pág. 142; CARRILLO 2005, pág. 93.

²²⁹³ GÓMEZ MORENO 1951, pág. 338; TORRES BALBÁS 1957; CARRILLO 2005, pág. 100.

Galdiano de Madrid, (fig. IV-56)²²⁹⁴, formada por doce cuentas huecas, en forma de esferas achatadas, realizadas en láminas caladas y decoradas con motivos geométricos; algunas presentan una decoración de filigrana en su superficie.



Fig. IV-56. Collar nazari. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

Pieza muy similar a la anterior es la procedente de Bentarique (Almería)²²⁹⁵, también del siglo XIV-XV, conservada en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, (fig. IV-57). En este caso el cuerpo está formado por seis canutos, que alternan con pasadores alargados y estos a su vez con piezas colgantes de forma piramidal, presentando decoración de filigrana y granulado²²⁹⁶. En la zona central pende un adorno plano, del que cuelgan a su vez siete piezas alargadas y estrechas.



Fig. IV-57. Collar nazari. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

²²⁹⁴ Pieza de la colección con nº de inventario 640, conservada en la Cámara del Tesoro del Museo.

²²⁹⁵ CASADO RIGALT 2006; CASTAÑEDA 1923, pág. 279; PEREA 1996, págs. 30-31; CARRILLO 2005, págs. 107-108.

²²⁹⁶ Véase el detalle de dicha decoración en la fig. IV-2.

En el mismo Museo Arqueológico Nacional de Madrid (nº de inventario 51033), se conserva otra pieza de parecidas características y datación, (fig. IV-58), en este caso procedente de Mondújar (Almería)²²⁹⁷, tesoro que puede considerarse un conjunto único junto al de Bentarique, ya que es muy posible que sus joyas fueran hechas por el mismo artífice o taller.

El cuerpo del collar de oro está formado por cuatro canutos que alternan con pasadores oblongos. En cada extremo hallamos dos piezas piramidales contrapuestas que encajan entre sí. Del mismo penden tres colgantes, el central está compuesto por dos pasadores oblongos como los del cuerpo, un adorno plano, que en su origen estuvo decorado con esmaltes, hoy desaparecidos; y una pieza piramidal que encajaría con otra ahora perdida. La pieza plana mencionada está formada por dos finas láminas con un espacio intermedio hueco, característico de los tesoros nazaríes de Mondújar y Bentarique, y va decorada con pequeñas perforaciones. Los colgantes laterales están formados por un pasador oblongo, uno pequeño esférico y remate piramidal, adornados con filigrana²²⁹⁸.



Fig. IV-58. Collar nazari . Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

3.2.2. Pendientes o arracadas y zarcillos.

Los pendientes, utilizados por las mujeres cristianas, musulmanas o judías, aparecen mencionados con este término en distintas obras literarias judías. Entre estas

²²⁹⁷ TORRES BALBÁS 1926, págs. 13-42; GÓMEZ MORENO 1942, págs. 269-281; ESPINAR MORENO 2000, págs. 277-294; JANER 1875, págs. 525-536.

²²⁹⁸ Descripción en ficha redactada por Ángela FRANCO, editada por Rosalía ALLER, nº de trabajo MWNF: SP 36.
EN:http://www.museumwnf.org/islamicart/database_item.php?id=object;ISL;es;Mus01;23;es. Accedido el día 28 de mayo de 2010.

se encuentra la obra del zaragozano Don Vidal Ibn Labi Benveniste (siglos XIV-XV): *'Efer We-Dinah*, en la que un padre critica la tiranía de su hija:

*"Estoy agotado de gemir por cumplir tus deseos: pendientes, mantos, ..."*²²⁹⁹.

En el *Minhat Yehudah*, en las predicaciones de Zerah contra el matrimonio leemos:

*"Alejad a quienes llevan pendientes para que tengais larga vida"*²³⁰⁰.

En la misma obra, más adelante se dice:

*Ve y proporcióname lo siguiente: una vajilla de plata y otra de oro, vestidos, pendientes...*²³⁰¹.

En la literatura gala se hace también referencia a este tipo de adorno; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, de ca. 1225-1240, Jean de Meun hace referencia a *"aretes de oro"*²³⁰². Más adelante dicho autor señala:

*"Llevará pendientes de hueso tan grandes,
que el ciervo mayor, o buey o unicornio,
deberán sentirse ridiculizados..."*²³⁰³

En la "Historia de Pigmalión", que Jean de Meun relata en la segunda parte del *Roman de la Rose*, se señala cómo se adorna a la bella imagen tallada por Pigmalión, con bellos pendientes:

*"También le coloca en sus dos oídos
dos delgadas láminas de un oro muy fino, ..."*²³⁰⁴

Este tipo de joya aparece mencionado en distintos documentos y obras literarias con las denominaciones de **arracadas** y **zarcillos**. La arracada (del árabe al-qarrât, el

²²⁹⁹ DON VIDAL IBN LABI BENVENISTE: *'Efer We-Dinah*, capítulo II. Citado en NAVARRO 1989, pág. 201.

²³⁰⁰ YEHUDAH IBN SABBETAY: *Minhat Yehudah*. Citado en NAVARRO 1989, pág. 178.

²³⁰¹ Ibidem, pág. 187.

²³⁰² LORRIS y MEUN, 1988, verso 9258, pág. 291. Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 162: *"...et vos agrafes d'or..."*

²³⁰³ Ibidem, versos 13297-13299, pág. 401. Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 228: *"Qu'elle porte sur ses oreilles des cornes qui feront l'envie et le désespoir des cerfs, des boucs et des licornes..."*

²³⁰⁴ Ibidem, versos 20977-20978, pág. 605. Véase también LORRIS y MEUN, 1949, pág. 351: *"Et it suspend à ses oreilles deux minces verges d'or,..."*

pendiente), consistía en un arete con adorno colgante, muy similar al zarcillo que era un arete de formas muy sencillas. Aunque ambos se realizaban con oro y piedras preciosas, la arracada era algo más compleja, utilizando además cristal o vidrio, así como ámbar y otras piedras en combinación. Así, en una carta matrimonial, fechada en Toledo en julio de 1258²³⁰⁵ se señala el precio de unas arracadas de oro, pequeñas, en 30 mizcales, y otras de oro y perlas en 120. Se hace también referencia a este tipo de joya, en la Carta de Dote que don Juan Alfonso hizo a Inés Alfonso, con el inventario de los bienes que ambos aportaron al matrimonio en 1303, donde aparecen, entre otras cosas:

*"Unas arracadas con red de aljofar..."*²³⁰⁶.

El Arcipreste de Hita es uno de los autores que menciona estas piezas cuando explica, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, cómo la serrana que encontró en su viaje le pidió como regalo de boda:

*"... zarcillos y ... de latón bien reluciente..."*²³⁰⁷.

Asimismo Ibn Hazm, en *El collar de la paloma*, ca. 1022, hace referencia a este tipo de joya, al señalar:

*"Cuando se cimbreo al andar, parece
un ramo de narciso que se balancea en el jardín.
Diríase que sus zarcillos están en el corazón de su enamorado,
porque, cuando anda, en él repercuten el pinchazo y el tintineo."*²³⁰⁸

Yehudah Ibn Sabbetay, que vivió en Toledo y Zaragoza a finales del siglo XII y principios del XIII, hace también referencia a estas prendas en su obra *Minhat Yehudah* (Ofrenda de Yehudah el misógino), en el capítulo en el que narra la visión del anciano Tahkemoni, basándose en el hecho bíblico tomado del *Éxodo*²³⁰⁹; así señala:

*"Y si no hubiera habido zarcillos no se habría fabricado el becerro..."*²³¹⁰.

²³⁰⁵ GONZÁLEZ PALENCIA 1930, volumen preliminar, XVIII, documento 1175.

²³⁰⁶ BENAVIDES 1860, tomo II: Colección Diplomática que comprueba la Crónica, documento CCXLVII, pág. 373. (El original del documento se encuentra en el archivo del Convento San Clemente de Toledo).

²³⁰⁷ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1004; op. cit., pág. 185.

²³⁰⁸ HAZM 2007, capítulo 20. Sobre la unión amorosa, pág. 193.

²³⁰⁹ BIBLIA 1990, *Libro del Éxodo*, 32, 23.

²³¹⁰ YEHUDA IBN SABBETAY: *Minhat Yehudah* (Ofrenda de Yehudah el misógino), capítulo II. Citado en NAVARRO 1989, pág. 171.

También en los Ordenamientos otorgados por los reyes se hace mención de dichas joyas, como es el caso del que publicó Enrique III en Tordesillas en 1404, en el cual, entre otras cosas se señala:

*"Otrosí, dice cualquiera que no toviere caballo suyo continuamente, de contía de mil é doscientos maravedis, ... que su muger, ni sus hijos no puedan traher... zarzillos..."*²³¹¹.

Si como acabamos de ver las fuentes escritas nos permiten afirmar que este tipo de joyas fueron empleadas tanto por cristianas como por musulmanas y judías, no existen apenas testimonios plásticos o pictóricos en los que aparezcan reflejadas cristianas adornándose con pendientes, tal vez porque no se utilizaban demasiado o, en caso de usarse, estos quedaban cubiertos por tocas o peinados. Hay que señalar asimismo que los escasos ejemplo existentes tienen un marcado carácter musulmán, bien por ser utilizados por mujeres de dicha etnia, o bien por cristianas o judías que habitaban en al-Ándalus. Uno de los ejemplos, en la *Sala de los Reyes* de la Alhambra, de finales del siglo XIV o principios del siglo XV, donde la doncella prisionera luce unos pendientes alargados rematados con una pieza esférica, (fig. IV-59).

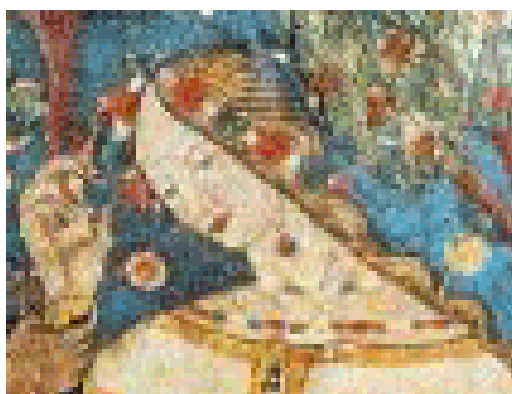


Fig. IV-59. Pendientes rematados en una pieza esférica. La Alhambra (Granada).

Otro ejemplo, en el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, manuscrito escurialense (Ms. T-1-6), fechado en 1283, en cuyo fol. 18 r. aparece una musulmana, reflejada a la derecha de la imagen, que se adorna con pendientes cuyo cuerpo tiene forma de media luna o cestilla, (fig. IV-60).

²³¹¹ SEMPERE Y GUARIÑOS 1788, tomo I, págs. 174-175.



Fig. IV-60. Mora adornándose con arracadas. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 18 r.

3.2.2.1. Tipología de los pendientes.

Entre las mujeres musulmanas era frecuente llevar pendientes en forma de media luna (*hilal*), o cestilla, modelo que está bien documentado en la cuenca oriental del Mediterráneo como derivación de tipos romanos, y muy difundido en el mundo bizantino y en la zona islámica de Siria y Egipto, de donde habría pasado a al-Ándalus²³¹².

Afortunadamente, y al contrario de lo que ocurre con las representaciones plásticas o pictóricas, las piezas arqueológicas conservadas son muy numerosas, lo que nos permite un estudio detallado de su forma y decoración. Una de ellas, de la primera mitad del siglo XIII, procede del solar de la ampliación del Ayuntamiento en la plaza Belluga de Murcia, hoy conservada en el Museo de la Ciudad de dicha localidad (fig. IV-60 b). Está fabricada en lámina de oro calada compuesta por una vareta curva para colgar, con cierre de gancho, y una parte inferior semicircular, fabricada en lámina de oro calada en la que destacan dos elementos: en la parte superior, una banda horizontal, decorada con siete cabujones gallonados, rematada por una cornisa de triángulos, y, en la inferior, dos pavones afrontados, separados por un árbol de la vida invertido situado

²³¹² PÉREZ HIGUERA 1994, pág. 143; CARRILLO 2005, pág. 93.

en el eje. Toda la pieza aparece ricamente decorada con globulillos aplicados y filigrana²³¹³.



Fig. IV-60 b. Pendiente en forma de media luna o cestilla. Murcia, Museo de la Ciudad.

Muy próximos en espacio y tiempo a la pieza murciana que acabamos de estudiar, son dos pendientes hallados en excavaciones en Palma de Mallorca²³¹⁴, actualmente en el Museo de esta localidad (Inv. 23812/23813), tras ser donados por la Societat Arqueològica Luliana, (fig. IV-61). Su ocultación por los propietarios se ha fechado en 1229, gracias a las monedas que se encontraron en el mismo lugar. Como la pieza anterior, están realizadas en lámina de oro calada y decorada de forma similar al ejemplo que veíamos más arriba, a base de filigrana. Los pendientes están compuestos por dos partes, una vareta curva, o anilla de sujeción, terminada en gancho; y una parte inferior en forma de media luna. La decoración en ambas caras, se distribuye en dos sectores: la parte inferior recoge la banda epigráfica con la habitual frase coránica: "*en nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso*" que se remata, en la zona superior con dos flores de tres lóbulos y en todo el contorno inferior con cinco pequeños apéndices triangulares; en la parte central aparecen dos aves rampantes contrapuestas, en torno al árbol de la vida que actúa como eje de simetría²³¹⁵.

²³¹³ JIMÉNEZ CASTILLO y NAVARRO PALAZÓN 2002, págs. 489-532; CATÁLOGO exposición 2010, pág. 721.

²³¹⁴ CATÁLOGO Exposición 1991, pág. 7; CARRILLO 2005, pág. 103 y ss.; VV.AA. 1992 b, pág. 300; VV.AA 1991, pág. 7.

²³¹⁵ CARRILLO 2005, págs. 91-108.



Fig. IV-61. Pendientes en forma de media luna. Museo de Palma de Mallorca (Inv. 23812/23813).

En el Museo Arqueológico de Varna (Bulgaria)²³¹⁶ se conserva una pieza muy similar a las anteriores. Está igualmente realizada en oro y se fecha ca. 1350, (fig. IV-62). En la parte superior se aprecian los enganches de la anilla de sujeción que formaba el cierre. El cuerpo, en forma de creciente lunar, se decora con filigrana, yendo rematado con pequeñas piezas en el borde.



Fig. IV-62. Pendiente en forma de creciente lunar. Museo Arqueológico de Varna (Bulgaria).

Se conserva asimismo una pieza, fechada entre los siglos XII y XV, de procedencia desconocida, en la actualidad en Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (nº de inv. 2002/03/3), donde ingresó por compra del Estado en el año 2002. Como en los casos anteriores, está realizada en oro, y presenta una forma de creciente lunar. En la parte superior se encuentra la anilla de sujeción provista de un mecanismo de cierre. El cuerpo consta de dos láminas caladas y trabajadas con labor de filigrana y granulado,

²³¹⁶ <http://antiguaymedieval.blogspot.com/2008/01/alhajas-de-oro-descubiertas-cerca-de-la.html>. Última consulta realizada en marzo de 2011.

unidas por una cinta lisa que recorre el canto. Cada una de las caras está decorada de forma diferente; una de ellas, así como el borde exterior, muestra una sucesión de pequeños *mamelones* granulados de factura fatimí con una ornamentación de filigrana calada en la que destaca, como motivo central, un adorno formado por dos espirales contrapuestas, (fig. IV-63). La otra cara presenta una decoración calada de espirales enlazadas simétricamente, de influencia bizantina²³¹⁷, (fig. IV-63 b).



Figs. IV-63 y IV-63 b. Ambos lados de un pendiente (s. XII-XV), Madrid, Museo Arqueológico Nacional, nº de inv. 2002/03/3.

Muy similar a la pieza anterior son las dos arracadas, realizadas en oro, procedentes del Tesoro de Lorca (Murcia), hoy conservadas en el Victoria and Albert Museum de Londres, (fig. IV-64). Fechadas en la época de Taifas, en el primer tercio del siglo XI, por las monedas que se encontraron junto a ellas, presentan una decoración distinta a lo que habíamos visto hasta ahora. Su construcción se basa en un aro en que se han engarzado cinco esferas, a las que se han soldado placas cuadradas en la central y circulares en los laterales, dispuestas en forma de racimos. En las placas pueden apreciarse pequeños orificios para el engaste de aljófares o bolitas de oro²³¹⁸.



Fig. IV-64. Arracadas de oro. Victoria and Albert Museum, Londres.

²³¹⁷ Ficha del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, redactada por M.^a Del Carmen Alonso Rodríguez. Editada por Rosalía Aller. N.º de trabajo MWNF: SP 72.
http://www.mwnf.net/islamicart/database_item.php?id=object;ISL;es;Mus01;49;es. Accedido el día 31 de mayo de 2010.

²³¹⁸ VV.AA. 1992 b, pág. 221; CARRILLO 2005, pág. 102.

Otro tipo de arracada es el compuesto por uno o varios aros, decorados con elementos colgantes, como es el caso de las piezas arqueológicas, fechadas entre los siglos XIII-XIV, de procedencia desconocida, y hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, (fig. IV-65). Las arracadas, realizadas en plata, se componen de un aro y de una pieza colgante que pende del mismo, la cual va adornada en su parte inferior con cadenillas rematadas en pequeñas esferas.



Fig. IV-65. Arracadas de plata. Madrid, Museo Arqueológico Nacional

Se conserva otro par de arracadas de época nazarí (siglo XIV), también conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que presentan unas características muy similares a las que acabamos de estudiar, aunque en este caso están formadas por varios aros. Las piezas se componen de dos partes, una, realizada con lámina de oro decorado con filigrana; la segunda, compuesta por tres aros de aljófares, (fig. IV-66).

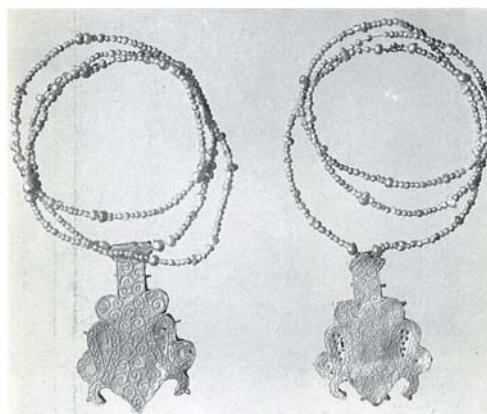


Fig. IV-66. Pendientes de época nazarí. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

En el Museo Sefardí de Toledo, sala III, vitrina de Restos Judíos Españoles, nº de inventario: 113, se conservan cuatro piezas de plata, de los siglos XIII y XIV²³¹⁹, (fig. IV-66 b), que fueron utilizadas por mujeres hebreas, ya que las mismas proceden de la necrópolis judía de Montjuich (Barcelona)²³²⁰. Tres de ellas son de distinto tamaño de aro, formadas por una esfera hueca de igual diámetro cada una de ellas y ensartada en el mencionado aro. Ninguna de las piezas lleva broche de cierre. El cuarto pendiente está formado por un aro en el que hay cuatro esferas huecas de distinto diámetro, ensartadas, con cierre simple de gancho.



Fig. IV-66 b. Pendientes realizados en plata, utilizados por mujeres judías. Toledo, Museo Sefardí, Sala III (Vitrina de Restos Judíos Españoles), nº de inventario: 113.

3.2.3. Ajorcas y brazaletes o pulseras.

Estas tres denominaciones son empleadas para referirse a un tipo similar de joya en forma de aro de mayor o menor grosor, utilizada para adornar los brazos y los tobillos. Ya Tertuliano en el siglo II-III, hace referencia a esta diferencia al señalar:

*"Por lo demás, no sé si una mano acostumbrada a estar rodeada por un brazaletes aguantará entumirse con la dureza de una cadena; no sé si una pierna alegre por el periscelio²³²¹ que lleva en el tobillo soportará verse apretada en un cepo; ..."*²³²².

²³¹⁹ LÓPEZ ÁLVAREZ 1986, Sala III (Vitrina de restos judíos españoles).

²³²⁰ DURÁN Y SANPERE, y MILLÁS VALLICROSA 1947, págs. 231-259. CASANOVAS i MIRÓ 2000, págs. 169-176.

²³²¹ Término procedente del griego relativo al adorno que llevaban las mujeres por encima del tobillo siguiendo la costumbre griega.

²³²² TERTULIANO 2001, libro II, capítulo 13.4., pág. 117.

En primer lugar, en este apartado hay que hacer una pequeña distinción entre los tres términos mencionados, ya que si bien el brazalete y la pulsera servían como adorno del antebrazo o la muñeca, el término *ajorca*, derivado del árabe "as-surka", el brazalete, era utilizado para referirse a las piezas que adornaban los tobillos, costumbre ésta muy extendida entre las musulmanas y que se describe en distintas obras literarias musulmanas y judías; así, en *El collar de la paloma*, de ca. 1022, Ibn Hazm hace referencia a esta joya al señalar:

*"Pues veo que si esto dura va a cambiar
las ajorcas de sus tobillos por las cadenas de los locos"*²³²³.

Asimismo Ibn Sabbetay, en su obra *Minhat Yehudah* (Ofrenda de Yehudah el misógino), de finales del siglo XII o principios del XIII, hace referencia a las ajorcas que adornan los pies del siguiente modo:

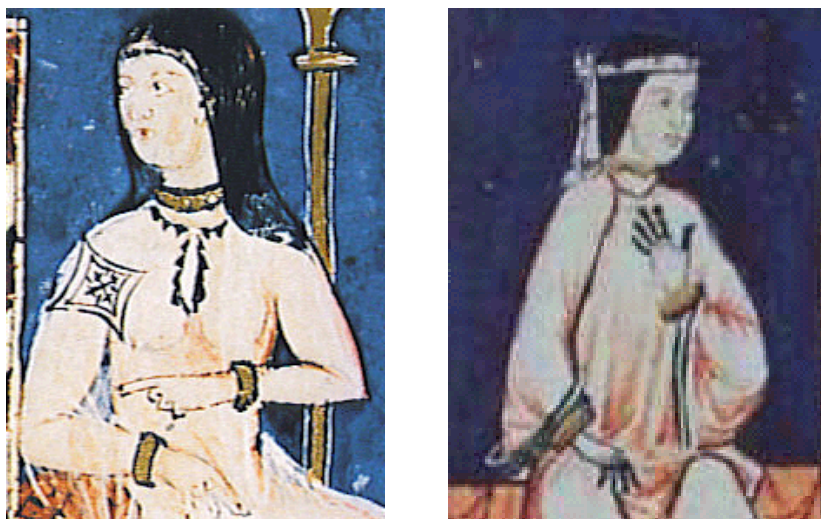
*"Ve y proporcióname lo siguiente: ... sortijas, diademas,... y ajorcas de los pies."*²³²⁴.

En la Capilla Real de la Catedral de Sevilla se encuentra, entre otras, la tumba de Beatriz de Suabia, esposa de Fernando III y madre de Alfonso X, trasladada desde su sepulcro de las Huelgas (1279), hecho que se relata en la Cantiga CCXCII. Del interior de las tumbas en esta Capilla Real, abiertas en distintas ocasiones entre 1579 -fecha del traslado a la nueva Capilla Real- y el año 1993, se conservan distintos relatos sobre su contenido. Sobre doña Beatriz se señala que sólo se adornaba con una pulsera de perlas montada sobre trencilla negra²³²⁵. De dicha descripción podemos deducir que las mujeres cristianas emplearon este tipo de adorno, a pesar de que no se encuentran fuentes iconográficas que nos ilustren al respecto. Por el contrario sí estuvieron de moda entre musulmanas, y aquellas judías que habitaban en al-Ándalus; así, en el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, código escurialense fechado en 1283, (Ms. T.I.6), aparecen representadas mujeres que adornan las muñecas con grandes brazaletes dorados, en los folios 18 r, (fig. IV-60); 40 v, (fig. IV-67), así como 54 r, (fig. IV-68).

²³²³ HAZM 2007, capítulo 26. Sobre la enfermedad, pág. 256.

²³²⁴ YEHUDAH IBN SABBETAY: *Minhat Yehudah* (Ofrenda de yehudah el misógino), capítulo VIII. Zerah descubre el engaño. Citado en NAVARRO 1989, pág. 187.

²³²⁵ MARTÍN ANSÓN 2011, pág. 324-325; SANZ SERRANO 2000, págs. 419-448; GÓMEZ MORENO 1948, págs. 191-204.



Figs. IV-67 y IV-68. Moras adornándose con brazaletes. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fols. 40 v y 54 r, respectivamente.

3.2.3.1. Materiales y decoración.

El material con que estaban realizadas estas joyas podía ser muy variado; las había de oro, como parece apreciarse en las figuras anteriores²³²⁶; o plata, como es el caso de las piezas arqueológicas del siglo XIII-XIV, conservadas en Madrid, Museo Arqueológico Nacional, compuestas por hilos enrollados en sentido helicoidal, que rematan en dos piezas utilizadas para sujetar el cierre (fig.IV-69). El rey y poeta al-Mu'tamid Ibn 'Abbad²³²⁷, posiblemente esté haciendo referencia a este tipo de prenda en los versos siguientes:

*"Junto a un recodo del río pasé la noche en la deliciosa compañía de una doncella, cuyos brazaletes semejaban las curvas de la corriente"*²³²⁸



Fig. IV-69. Pulseras de plata, s. XIII-XIV. Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

²³²⁶ Véanse también las figs. IV-60 y IV-72.

²³²⁷ Tercer, último y el más famoso príncipe de la dinastía sevillana de los Banu 'Abbad. Gobernó de 1068 a 1091.

²³²⁸ AL-SAQUUNDI 1934, págs. 56-57.

También se utilizó el vidrio, como vemos en la pieza fechada en el siglo XIV-XV, que procede de la necrópolis judía de Llanos de Santa Lucía (Teruel)²³²⁹, actualmente conservada en el Museo de dicha ciudad, (fig. IV-70).



Fig. IV-70. Pulsera en vidrio. Siglo XIV-XV. Museo de Teruel.

Estos brazaletes o pulseras podían ser completamente lisos, o ir decorados con filigranas o adornadas con piedras preciosas, como es el caso de la pieza mencionada por Ibn Battuta en su obra *A través del Islam*, iniciada en 1325, en la que narra la muerte de su hija y las ceremonias que se realizaron con tal fin; así señala:

*"La madre de la niña pasó esa noche en casa de Majduma Yihan... Traía consigo mil dinares de plata; brazaletes de oro con incrustaciones de pedrería..."*²³³⁰.

Sobre las ajorcas, a las que nos hemos referido anteriormente, se conservan cuatro piezas arqueológicas de gran interés por su rica decoración. La primera, procedente del Tesoro de época de taifas fechado en los siglos X y XI. Fue hallado en Garrucha (Almería)²³³¹, y actualmente se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid, (fig. IV-71). Está realizada en plata en su color, nielada y dorada. Consiste en un cilindro articulado en sus dos secciones por una bisagra; cada sección está formada por dos chapas, más grande la exterior que se dobla en los bordes hacia dentro para unirse a la otra; las chapas internas presentan una inscripción dentro de un marco

²³²⁹ FLORIANO 1925; FLORIANO 1926, págs. 845-851; NOVELLA 1953, págs. 257-261; VICENTE y ESCRICHE 2002-2003, pág. 121.

²³³⁰ BATTUTA 2005, pág. 628.

²³³¹ GÓMEZ MORENO 1951, pág. 338.

rectangular, donde puede leerse: *No hay más Dios que Allàh*; las exteriores, doradas, presentan botones soldados en orlas que forman marcos, en los que se sitúan bandas con decoración de roleos nielados sobre blanco, estando los demás en dorado y generando, por tanto, un contraste cromático de gran belleza. En el centro de cada una de estas chapas externas de las dos secciones, aparecen unos anillos también con botones, y dos liebres, situadas a cada lado del anillo en nielado²³³².



Fig. IV-71. Ajorca de plata con rica decoración. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

La segunda pieza es una ajorca de época nazarí, fechada en el siglo XIV; procede del Tesoro hallado en Bentarique²³³³, localidad de la Alpujarra almeriense, hoy conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, (fig. IV-72). Está realizada en oro repujado y grabado, aunque, a pesar de su gran volumen, el rico material empleado no es excesivo, ya que la pieza no está elaborada con oro macizo, sino que está formada por dos láminas que envuelven un núcleo de pasta ligera. La ajorca, de forma similar a la que veíamos en el ejemplo anterior, consiste en un aro de gran anchura, cuyo interior se presenta liso, mientras que la parte frontal, muy abultada, va completamente decorada con estilizaciones vegetales y una sucesión de rombos polilobulados, lo que da un cierto volumen y efectos preciosistas, con poco material²³³⁴.



Fig. IV-72. Ajorca de oro decorada ricamente en su cara exterior. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

²³³² CARRILLO 2005, pág. 100.

²³³³ CASADO RIGALT 2006; CASTAÑEDA 1923, págs. 273-276; CARRILLO 2005, págs. 107-108.

²³³⁴ PEREA 1996, págs. 30-31; TORRES BALBÁS 1949, pág. 231.

Las dos últimas piezas, datadas en el siglo XV, se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid, (nº de inv.: 638 y 639)²³³⁵, (fig. IV-72 b)²³³⁶. Presentan una gran similitud con la ajorca del Museo Arqueológico, que acabamos de analizar, tanto en su aspecto formal como decorativo; así, están compuestas por dos grandes aros de oro, lisos en su interior y frente curvado, que cubren un alma que podría haber estado compuesta originariamente de cera, resina o pez. La decoración, a base de lacerías y atauriques, embellece únicamente la cara externa.



Fig. IV-72 b. Ajorca de oro decorada ricamente en su cara exterior. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

3.2.4. Anillos o sortijas.

El anillo es una joya que ha sido utilizada siempre, tanto por hombres como por mujeres, ya fueran cristianos, musulmanes o judíos. Según señala San Isidoro, basándose en una fábula:

*"Se dice que Prometeo fue el primero que ciñó su dedo con un aro de hierro en el que iba engarzada una piedrecilla. Siguiendo su ejemplo los hombres comenzaron a emplear anillos"*²³³⁷.

En la *Grande e General Estoria*, fechada a partir de 1272, se retoma la explicación de San Isidoro sobre el origen del anillo de la siguiente forma:

"Prometheo segund cuenta ell obispo Lucas fue otrosi el primero que sortija asacó, e la primera que fizo que fue de fierro et encastonó una piedra en ella; et en el cuarto dedo de la mano que es el que esta cercal menor comenzando la

²³³⁵ CAMPS CAZORLA, Emilio: *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)* (sin publicar).

²³³⁶ CAMÓN AZNAR 1993, pág. 193; CATÁLOGO de la Exposición: *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones. Junta de Castilla y León, 2004, págs. 303-304; ARBETETA MIRA 2003, págs. 210, 211, 215, nº 171 y 176.

²³³⁷ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XIX, capítulo 32.1, pág. 485.

*cuenta en el pulgar a una vena que viene dél faltal corazon, et por dar alegría al corazón diz que metio prometheo la sortija en aquel dedo et en aquel la troxo él*²³³⁸.

En *El collar de la paloma*, ca. 1022, aparece una bella descripción de este tipo de joya; así, en el capítulo "Sobre la separación" Ibn Hazm dice:

*"El firmamento giratorio es para mí como el aro de una sortija que todo lo ciñe y en la que tú eres la piedra preciosa."*²³³⁹

Anillo y sortija son términos semejantes, no obstante hay que señalar que el vocablo "sortija" puede inducir a error, ya que en la Baja Edad Media aparece en distintos documentos refiriéndose también a arandelas o argollas utilizadas con distintos fines como sujetar las brafoneras, o las lorigas, en ocasiones para que se apoyaran los halcones²³⁴⁰; por lo que hay que prestar atención a la distinción entre ambos significados.

3.2.4.1. Materiales.

Los anillos podían ser de diferentes metales como oro, plata, o estaño; y estar decorados con todo tipo de piedras como esmeraldas, zafiros, o rubíes. Se conserva una pieza arqueológica de gran valor, hallada en el enterramiento de don Fernando de la Cerda (c. 1225-1275), en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, (fig. IV-73). Este anillo, que se halló colocado en el dedo anular de la mano derecha de su dueño, está realizado en oro cobrizo, con aro cilíndrico y decorado con un granate ovalado y en cabujón, flanqueado por ocho pequeños berilos, montados al aire²³⁴¹.



Fig. IV-73. Anillo de don Fernando de la Cerda. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

²³³⁸ ALFONSO X, *General Estoria* 1930, 1957-1961, Libro IX, capítulo XLV.

²³³⁹ HAZM 2007, pág. 229.

²³⁴⁰ CASTRO 1921-1923, tomo X, págs. 128-129.

²³⁴¹ GÓMEZ MORENO 1946, pág. 22 y 96, lámina CXLI b y c; HERRERO CARRETERO 1988, pág. 43.

Semejante al anterior, es el anillo que perteneció al Obispo Jardí, (siglo XIII), procedente de la Catedral de Tortosa, hoy en el Tesoro de dicha catedral. Está realizado en bronce dorado con papel de oro y adornado con berilos del mismo modo que el perteneciente a don Fernando de la Cerda, (fig. IV-73 b).



Fig. IV-73 b. Anillo del Obispo Jardí. Tesoro de la Catedral de Tortosa.

Sobre el berilo, señala San Isidoro que:

*"... se encuentra en la India, y recibe su nombre del idioma de sus habitantes. Se asemeja a la esmeralda por su color verde, pero es un poco más pálida"*²³⁴².

En cuanto al origen del berilo en España, Ahmed Ibn Mohammed al-Makkari (ca. 1578-1632), señala que en al-Ándalus era posible encontrar una gran variedad de piedras preciosas, entre las que se encuentra el berilo, existiendo minas en la jurisdicción de Córdoba²³⁴³.

San Isidoro especifica que hay nueve clases de berilo, entre las que se encuentra el "*Iaspis (jaspe)*", denominación griega que en latín se traduce como "gema verde"²³⁴⁴, y de la que dice:

*"Es bastante parecida a la esmeralda, pero de un color más grosero. Hay diecisiete especies de jaspe"*²³⁴⁵.

Son muy numerosas las fuentes literarias hispanas que hacen referencia a los distintos tipos de materiales empleados en la elaboración de este tipo de joya; así, en el *Libro del Caballero Zifar*, principios del siglo XIV, se señala:

²³⁴² ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 7.5 y 7.6, pág. 281.

²³⁴³ GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo VII, pág. 90.

²³⁴⁴ "Ias" significa verde y "pinasin" gema.

²³⁴⁵ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 7.5 y 7.6, pág. 281.

*"E la infante abrió la carta e leyóla e falló dentro una sortija de un rubí pequeño muy fino que ella avía dado al infante..."*²³⁴⁶.

En la *Historia Troyana*, ca. 1350, encontramos también una bella descripción de este tipo de anillo realizado con metales preciosos y gemas, así dice:

*"...diole un anillo de oro con su piedra muy preçiosa et mas fermosa de quantas vy"*²³⁴⁷.

El Arcipreste de Hita señala, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343:

*"... en dándole la sortija, el ojo le guiñó, ..."*²³⁴⁸

Más adelante, este mismo autor añade:

*"Regálame un buen pandero
y seis anillos de estaño"*²³⁴⁹

En la literatura de otros lugares del Occidente cristiano aparecen igualmente referencias a este tipo de joya; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, de ca. 1225-1240, Jean de Meun hace la siguiente descripción:

*"... anillos tallados en oro
que fueron labrados con tanta finura"*²³⁵⁰

Entre los documentos legales se encuentran igualmente referencias a este tipo de anillo; así, entre los bienes dejados por Bartolomé de Monzón en 1386 aparece, entre otras cosas: *"hun aniello que parexie de oro, e una piedra que parexia safil ..."*²³⁵¹

Las gemas que adornaban los anillos podían ir sujetas al chatón de diferentes formas. Una de ellas consistía en ajustarlas a la pieza mediante pequeños ganchos, como

²³⁴⁶ *Libro del Caballero Zifar* 1982, fol. 192 v, pág. 430.

²³⁴⁷ *Crónica Troyana* 1975, fol. 26 r., pág. 63.

²³⁴⁸ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 918, pág. 170.

²³⁴⁹ Ibidem, estrofa 1003, pág. 185.

²³⁵⁰ LORRIS y MEUN, 1988, versos 9275-9276, pág. 291.

²³⁵¹ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 354.

vemos en el anillo del siglo XIV, procedente del Tesorillo I, hallado en Briviesca²³⁵² en 1938, cerca del actual cementerio, y conservado en la actualidad en el Museo de Burgos (nº de inventario: 740)²³⁵³; la pieza, (fig. IV-74), está elaborada en plata y decorada con una piedra de forma oval y superficie convexa de color granate. Características similares presenta la pieza arqueológica del segundo cuarto del siglo XIV, que forma parte del Tesoro de Colmar (Renania)²³⁵⁴, hoy en el Museo de Cluny, de París, (fig. IV-75).



Fig. IV-74. Anillo con piedra sujeta por medio de ganchos. Museo de Burgos.



Fig. IV-75. Anillo con piedra sujeta por ganchos. Paris, Musée Nationale de Moyen Age.

Otro sistema de sujeción consistía en engrosar el metal haciendo una abrazadera continua, de forma que ésta quedara engastada sólidamente, como veíamos más arriba en el anillo de don Fernando de la Cerda (fig. IV-73). Este sistema es utilizado asimismo en la pieza arqueológica, fechada en el siglo XIV-XV, procedente de la necrópolis judía de Llanos de Santa Lucía (Teruel)²³⁵⁵ y hoy en el Museo de Teruel (nº de inventario: 595), que está realizada en oro con engarce de granate, (fig. IV-76).



Fig. IV-76. Anillo con piedra engastada. Museo de Teruel, nº de inventario: 595.

²³⁵² El Tesorillo I se encontraba oculto en el centro de una habitación, en un hoyo de un metro de profundidad. En su interior estaba depositado el plato o bandeja de plata y sobre él un recipiente de cobre conteniendo monedas, escudetes, un pinjante y sortijas. (LUIS Y MONTEVERDE 1939, págs. 63-64).

²³⁵³ CATÁLOGO exposición 1991-1992, págs. 99-103.

²³⁵⁴ LEROY 1999, págs. 12-17; CATÁLOGO exposición 2009, págs. 15-19, y 78.

²³⁵⁵ FLORIANO 1926, págs. 845-851; NOVELLA 1953, págs. 257-261; VICENTE y ESCRICHE 2002-2003, págs. 123 y ss.

Muy similar a la que acabamos de ver es la pieza contemporánea, procedente del Tesoro de Erfurt, Thuringe (Alemania)²³⁵⁶, descubierto en 1998, conservado en Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, de Weimar (Alemania), (fig. IV-77)²³⁵⁷.



Fig. IV-77. Anillo con piedra engastada en cabujón.
Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie. Weimar (Alemania).

3.2.4.2. Tipología del anillo.

3.2.4.2.1. Anillos grabados.

Tanto los metales como las piedras de los anillos podían ir decorados con grabados, bien de tipo epigráfico, heráldico o figurado, con escenas religiosas o imágenes de santos. Este tipo de anillo grabado fue muy popular tanto en la cultura cristiana como en la hebrea o la musulmana, siendo muy numerosas las piezas arqueológicas que así lo constatan. Se conserva un anillo de este tipo, fechado en el siglo XIV, que fue encontrado hacia 1870 cerca del cementerio judío de Lérida²³⁵⁸, hoy en dicha localidad, Fundación Pública Institut d'Estudis Ilerdens de la Diputació de Lleida (nº. de inventario: L-2718), (fig. IV-78)²³⁵⁹; la pieza está realizada en oro, con chatón de forma elíptica y bordes ligeramente ondulados; en el centro aparece una inscripción que dice: "Gog", es decir "Goig", nombre de mujer usado en las juderías catalanas y documentado en Lérida en los años 1291 y 1380, según señala Bango García²³⁶⁰.



Fig. IV-78. Anillo perteneciente a mujer judía con inscripción grabada.
Lleida, Fundación Pública Institut d'Estudis Ilerdens de la Diputació de Lleida, nº. de inventario: L-2718

²³⁵⁶ CATÁLOGO exposición 2009, págs. 60-63.

²³⁵⁷ Ibidem, pág. 77.

²³⁵⁸ TARRAGÓ 1953, pág. 54; ROMANO 1960, págs. 50-56.

²³⁵⁹ Véase también la fig. IV-126.

²³⁶⁰ CATÁLOGO exposición 2002, pág. 124, nº 63. Véase también LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 244.

Pieza arqueológica asimismo de gran interés, muy similar a la que veíamos anteriormente, es la que se conserva en el Museo Sefardí de Toledo, que procede de la Necrópolis judía de Montjuich²³⁶¹ y está fechada entre los siglos XIII y XIV, (fig. IV-78 b). El anillo está realizado en oro, tiene un chatón de forma elíptica, que se adorna con la inscripción hebrea: *"entre las mujeres en la tienda // Astruga sea bendita"*, que está en relación con los siguientes versos del Libro de los Jueces:

*"Bendita entre las mujeres sea Yael, la mujer de Jéber, el quenita,
bendita entre las mujeres nómadas"*²³⁶²



Fig. 78 b. Anillo de mujer judío con inscripción en hebreo. Toledo, Museo Sefardí.

Las fuentes literarias hacen igualmente referencia a este tipo de anillo grabado; así, en "El Cuento del Molinero", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, su autor, el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), por boca de Absalón, señala:

*"Te he traído un anillo de oro que me dio mi madre, que en gloria esté. Es muy bonito y está muy bien grabado."*²³⁶³

Dentro de este tipo de anillos grabados hay que destacar los "sellos", que se distinguían de los anillos con inscripciones meramente decorativas, en que tenían la leyenda o el dibujo grabado en negativo, de modo que al ser estampados fueran legibles. San Isidoro hace referencia a estas piezas al señalar que:

*"...las marcas (signa) que ostentan (los anillos) se denominan, diminutivamente, sellos (sigilla), ya que signum representa siempre algo de mayor tamaño que el sigillum, que viene a ser un signum pequeño"*²³⁶⁴.

²³⁶¹ DURÁN Y SANPERE y MILLÁS VALLICROSA 1947, págs. 231-259; CASANOVAS i MIRÓ 2000, págs. 169-176; CATÁLOGO exposición 2002, pág. 125, nº 64; MAESE y CASANOVAS 2002-2003, págs. 777-25; CASANOVAS i MIRÓ 2003, págs. 493-532.

²³⁶² BIBLIA 1999, *Libro de los Jueces*, 5,24.

²³⁶³ CHAUCER 2001, pág. 151. Véase también CHAUCER 2011, pág. 95 (*"I've brought with me a gold ring. My mother gave it to me may years ago. It is of the purest gold, and engraved..."*).

Los sellos, que eran empleados como sustitución de la firma escrita, solían estamparse sobre documentos o cartas lacradas, así como sobre mercancías que los comerciantes querían marcar. Eran utilizados tanto por hombres como por mujeres de los distintos estamentos sociales, ya fueran cristianos, musulmanes o judíos²³⁶⁵. A diferencia de la indumentaria o la elaboración de ciertas piezas de joyería que, como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo estaban regulados, no está documentada en la legislación medieval ningún tipo de medida sobre la utilización de los sellos²³⁶⁶. La única referencia en relación a este tema se encuentra en la *Partida Tercera*, de 1265, en la que Alfonso X señala:

*"Sello es señal que el rey, e otro hombre cualquiera, manda hacer en metal o en piedra para firmar sus cartas con él ... E por esto, todo hombre que tiene en guarda sello del rey, o de otro señor cualquiera, lo debe mucho guardar e usar de él lealmente, de manera que no pueda ser sellada con él ninguna carta falsa"*²³⁶⁷.

Del párrafo anterior se desprende que cualquiera podía poseer un sello particular e intransferible; la única prohibición radicaba en que éste pasara de una persona a otra. La diferencia existente entre un sello y otro era la capacidad económica y el estatus social de su poseedor, que bien podía ser un líder político o religioso del mundo hebreo²³⁶⁸, bien un eclesiástico²³⁶⁹, o cualquier otro personaje de cierta relevancia social. Existe constancia documental de la utilización de sellos por las mujeres judías, como se desprende de los relatos del *Sefer Tahkemoni*, obra de Yehudah al-Harizi, nacido en la segunda mitad del siglo XII, donde leemos:

²³⁶⁴ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XIX, capítulo 32.1., pág. 485.

²³⁶⁵ CATÁLOGO exposición 2007-2008, pág. 20.

²³⁶⁶ Ibidem.

²³⁶⁷ ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, Partida Tercera, título XX, ley I; op. cit., pág. 531.

²³⁶⁸ En el Museo de Israel (Jerusalén) se conserva el sello del rabino judío Moisés ben Najmán (siglo XIII) (CATÁLOGO exposición 2002, pág. 359).

²³⁶⁹ Los anillos papales son mencionados por primera vez en una carta de Clemente IV, escrita a su sobrino Peter Grossi en 1265 donde se hace referencia al "*sello del Pescador*", el cual era empleado en la correspondencia del pontífice; en el mismo se representaba a San Pedro sentado en una barca sacando las redes del agua (GIRY, A.: *Manuel de diplomatique*, Paris, 1894, pág. 701; ZUTSCHI, P.: "The political and Administrative Correspondance of the Avignon Popes, 1305-1378: a contribution to Papal Diplomatic", en *Le Fonctionnement administratif de la papauté d'Avignon*, Roma, 1990, págs. 372-384; VAUCHEZ, André et al. (ed.): *Encyclopedia of the Middle Ages*. Cambridge (England), by James Clarke & Co., 2000, vol. I, pág. 549).

*"Sin embargo, me contuve y le hablé tiernamente, diciéndole: -Hija mía ... cuéntame qué tienes en la casa, dónde están tus vestidos y tus mantos, tus sellos y ..."*²³⁷⁰.

En el mundo islámico el uso de este tipo de anillos-sellos, denominados *jatam*, que se heredaban de acuerdo con la sucesión dinástica y sólo en el momento de la toma de posesión²³⁷¹, está ampliamente documentado. Esta costumbre, muy extendida a lo largo de la Edad Media, parte de la tradición que nos señala que Mahoma llevaba una de estas piezas en su mano derecha, con la inscripción "Muhammad es el enviado de Dios"²³⁷². En dichos sellos solía aparecer una inscripción grabada lógicamente en sentido inverso, compuesta por frases cortas de carácter religioso y el nombre del dueño, sin señalarse más título que su servicio a Dios; así, fue muy frecuente emplear en este tipo de piezas inscripciones que correspondían a la primera parte de la Sahada o "profesión de fé" islámica: *"no hay más divinidad que Alàh. Él solo"*²³⁷³.

Se conserva una pieza arqueológica, realizada en al-Ándalus hacia 1145, hoy en Edimburgo, National Museum of Scotland (número de inventario H.NM 51). Es muy interesante al tener una inscripción cuyas primeras palabras son hebreas, mientras que las últimas están escritas en árabe (fig. IV-79)²³⁷⁴. El sello, de forma circular, tiene en el centro un busto, posiblemente del propietario de la pieza, alrededor del cual se lee una inscripción que consta de seis palabras, de las cuales las tres primeras, en hebreo, dicen: *"Salomón hijo de Isaac"*, mientras que las últimas, en árabe señalan: *"Al que fue dado el turbante, Alá le guarde"*²³⁷⁵. Posiblemente el artesano realizaba este tipo de trabajo para clientes de distintas religiones; aunque también cabe la remota posibilidad de que el propietario judío se convirtiera al Islam.

²³⁷⁰ YEHUDH AL-HARIZI: *Sefer Tahkemoni*, Capítulo VI. El matrimonio; Citado en NAVARRO 1989, pág. 104.

²³⁷¹ CARRILLO 2005, pág.

²³⁷² PÉREZ HIGUERA 1994, pág. 55.

²³⁷³ MARTÍNEZ NÚÑEZ 2001, pág. 296.

²³⁷⁴ CANTERA BURGOS, Francisco: "Sellos hispano hebreos", en *Sefarad* XIII, 1953, págs. 110-111.

²³⁷⁵ CATÁLOGO exposición 2002, pág. 127, nº 69.



Fig. IV-79. Sello andalusí con inscripción en hebreo y árabe. Edimburgo, National Museum of Scotland (número de inventario H.NM 51)

Los sellos podían realizarse totalmente en metal, y al ser mucho más baratos, fueron los más comunes. Un ejemplo de este tipo de objeto es la pieza arqueológica encontrada en 1953 en un muro junto a la mansión del barón Covadonga, en Toro, actualmente conservada en el Museo Sefardí de Toledo (número de inventario 216), (fig. IV-80)²³⁷⁶; fechado en el siglo XIV, está realizado en bronce, y presenta una forma lobulada en sus cuatro lados. Este tipo de sello de forma lobulada fue muy común en el Reino de Castilla entre todos los grupos religiosos hasta finales del siglo XIV, momento en que decae su utilización, según señala Bango García²³⁷⁷. En los lóbulos superior e inferior se representan cuartos menguantes, mientras que en los laterales hay flores de lis. En la zona central aparece el escudo de Castilla, con tres torres, rodeado por un cuadrado donde se inscribe la inscripción en hebreo: "*Abraham bar Moisés Crudo*".



Fig. IV-80. Sello en bronce. Siglo XIV. Toledo, Museo Sefardí.

En otras ocasiones los grabados se realizaban sobre las piedras engarzadas²³⁷⁸. Un ejemplo de este tipo de sello lo tenemos en el ejemplar, posiblemente inglés, de

²³⁷⁶ CANTERA BURGOS 1953, págs. 110-111.

²³⁷⁷ CATÁLOGO exposición 2002, pág. 126, y nº 68.

²³⁷⁸ Véase también la fig. IV-125.

finales del siglo XIII, conservado en el Museo Victoria and Albert de Londres, (fig. IV-81); en la piedra se ha tallado un busto masculino, apareciendo alrededor de la misma, sobre el metal, la inscripción *"JOHANNES:EST:NOMEN:EIUS"* (Juan es su nombre)²³⁷⁹.



Fig. IV-81. Sello con inscripción y figura masculina. Londres, Victoria and Albert Museum.

3.2.4.2.2. Anillos de compromiso matrimonial.

Los anillos podían emplearse asimismo para establecer compromisos matrimoniales; así, en el texto de la Cantiga XLII se relata como un joven apuesto y voluble se encuentra jugando a la pelota y coloca su anillo en el dedo de la mano de una escultura de la Virgen, que lo cierra como señal de desposorio. La Virgen se aparece al joven cuando va a consumir su matrimonio con su joven esposa y le hace renunciar y consagrarse a Ella en la vida religiosa²³⁸⁰.

En la literatura de otros países de la Europa cristiana hallamos también referencias a la utilización del anillo matrimonial; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, de ca. 1225-1240, Jean de Meun señala:

*"Y mientras le pone anillo de oro
en su dedo, dice como amante esposo:
"Yo con este anillo, me uno con vos:
seréis siempre mía y yo siempre vuestro.
Que Himeneo y Juno me quieran oír
para que bendigan nuestros esponsales..."*²³⁸¹

²³⁷⁹ PHILLIPS 1992, págs. 68-69.

²³⁸⁰ ALFONSO X, *Cantigas* 1979, Cantiga XLII.

²³⁸¹ LORRIS y MEUN, 1988, versos 21012-21017, págs. 605-606. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 352: *"Il lui passe enfin aux doigts des annelets d'or, el it lui dit en loyal époux: Tendre belle, je vous épouse ici et deviens vôtre et vous mienne"*.

También el inglés Geoffrey Chaucer, ca. 1340-1400, hace referencia a este tipo de anillo; así, en la quinta parte de "El Cuento del Erudito", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, su autor, señala:

*"Aquí, pues, hoy os devuelvo mis ropas y también mi anillo de boda ..."*²³⁸²

En el Occidente cristiano dichas joyas podían utilizarse para establecer el compromiso matrimonial y para el matrimonio propiamente dicho, empleándose generalmente la misma pieza para ambos acontecimientos. La costumbre era entregar el anillo a la novia en un acto de petición de mano, que suponía un compromiso matrimonial²³⁸³, como podría reflejar el fol. 40 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, Códice escurialense, de 1283, (T.I.6), (fig. IV-82).



Fig. IV-82. Dama recibiendo un anillo. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 40 r.

Una escena similar a la anterior, aparece en el fol. 123 v, de la *Historia Anglorum*, obra del monje benedictino inglés, Matthew Paris, ca. 1250-1259, conservada en Londres, British Library, Royal Ms. 14 CVII, donde se representa el matrimonio entre Frederick II e Isabella, hermana de Henry III²³⁸⁴, (fig. IV-82 b).

²³⁸² CHAUCER 2001, pág. 282. Véase también CHAUCER 2011, pág. 225: "I will give you back all of the rich clothing you presented to me. I will return my wedding ring".

²³⁸³ CAMPBELL 2009, pág. 95; PORTER 2003, págs. 15-18.

²³⁸⁴ PORTER 2003, pág. 17.



Fig. IV-82 b. Isabella recibiendo un anillo matrimonial de Frederick II de Inglaterra. Matthew Paris: *Historia Anglorum*. Londres, British Library, Royal Ms. 14 CVII, fol. 123 v.

Normalmente la entrega del anillo tenía lugar en la puerta de la iglesia, como vemos en el claustro alto de la Catedral de Burgos (1265-1270), donde aparece Doña Violante o Doña Beatriz de Suabia, según distintos autores²³⁸⁵, recibiendo el anillo de desposada de parte de Alfonso X (o Fernando III), (fig. IV-83).



Fig. IV-83. El rey entrega el anillo nupcial a su desposada. Catedral de Burgos.

Cuando llegaba el momento del matrimonio, el mismo anillo era bendecido y el hombre lo hacía pasar por tres dedos de su mujer, siendo colocado finalmente en el tercer dedo de la mano derecha de la novia²³⁸⁶. Este anillo debía alejar de ella los asaltos

²³⁸⁵ Sobre los estudiosos que identifican a esta reina con doña Violante, véase: LÓPEZ MATA 1950, pág. 319; AZCÁRATE RISTORI 1996, pág. 159; WILLIAMSON 1997, págs. 341-342. En relación al grupo de autores que identifican a esta reina con doña Beatriz de Suabia, véase: CARRERO 2001, pág. 150; KARGE 1995, pág. 122.

²³⁸⁶ CAMBELL 2009, pág. 95.

del demonio, entregándosele por amor y para la fidelidad, mientras que el gesto recíproco, es decir la entrega del anillo por parte de la mujer al hombre, sólo aparecerá después del siglo XVI²³⁸⁷.

En cuanto a las características de dichos anillos hay que señalar que no había un modelo específico, pudiendo ser una pieza de gran valor o un simple aro de oro con inscripciones de tipo amoroso; en ocasiones podía ir decorado con un motivo de manos entrelazadas²³⁸⁸, símbolo muy antiguo de fidelidad conyugal.

Los anillos utilizados en el matrimonio de ritual judío²³⁸⁹ son de gran interés por su riqueza y belleza. En cuanto a la ceremonia judía hay que señalar que se llevaba a cabo en dos fases, la de compromiso (*erusin*) y la boda propiamente dicha (*nissuin*), durante las cuales se pronunciaban siete bendiciones. Originalmente dichas ceremonias se celebraban con un año de diferencia entre una y otra, mientras que en la Edad Media ambas se combinaban. La ceremonia de compromiso, "erusin", además de la firma del contrato matrimonial, (*ketouba*) y dos bendiciones, incluía la entrega del anillo por parte del novio a su prometida. La entrega del anillo en el rito del matrimonio judío tiene su origen entre los siglos VI y VIII, momento en que éste sustituye a la dote en dinero o bienes que simbolizaban la compra de la esposa por parte del novio; por este motivo se aconsejaba que el anillo fuera realizado en oro macizo sin ningún tipo de piedra preciosa, de modo que pudiera tasarse la pieza sin dificultad. Ibn Labi Benveniste, que nació hacia 1365 en el seno de una de las familias judías más importantes de Zaragoza, hace referencia a lo anterior en su obra *'Efer we-Dinah*, escrita alrededor de 1400, donde describe el matrimonio entre 'Efer con Dinah, de la siguiente forma:

*"Se acercó 'Efer, le colocó el anillo en la mano derecha y dijo: Escucha esto, por favor, oh deliciosa, con este anillo te conviertes en mi posesión"*²³⁹⁰.

El anillo, generalmente de oro, sólo se lucía el día de la boda, la cual podía tener lugar dentro o a las puertas de la Sinagoga²³⁹¹, de forma muy similar a lo que veíamos

²³⁸⁷ ARIÉS y DUBY 1988, tomo II De la Europa Feudal al Renacimiento, pág. 138.

²³⁸⁸ Ya vimos este tema anteriormente en este Capítulo, al estudiar los broches "mani in fede".

²³⁸⁹ SEIDMANN 1984, págs. 41-44; METZGER, 1982 b, págs. 227-233.

²³⁹⁰ VIDAL (YOSEF) IBN LABI BENVENISTE: *'Efer we-Dinah*, capítulo III. Efer se casa con Dinah. Citado en NAVARRO 1989, pág. 203.

más arriba en relación al matrimonio cristiano. Este tipo de anillo solía llevar la inscripción hebrea: *MAZEL TOV* (buena suerte), costumbre que pervive desde tiempos antiguos y que expresa el deseo de que el acontecimiento se vea beneficiado por una conjunción favorable de los astros. En el anillo se representa asimismo un pequeño edificio que simboliza a la vez el nuevo hogar de la pareja, así como el Templo de Jerusalén destruido.

Se conservan varias piezas arqueológicas de gran valor, que han llegado prácticamente intactas hasta nuestros días. En ellas pueden apreciarse todas las características mencionadas anteriormente, derivadas de modelos tradicionales que se conocen de los siglos VI o VII²³⁹². La pieza del Musée Nationale de Moyen Âge de París (TLDA 5067/98), fechada en el siglo XIV, (fig. IV-84), procede del Tesoro de Erfurt, Thuringe (Alemania), descubierto en 1998 ²³⁹³. Es de oro macizo sin incrustaciones de piedras preciosas, como es habitual; la cara inferior va decorada con un motivo de manos entrelazadas, símbolo antiguo de fidelidad conyugal, utilizado asimismo en las joyas utilizadas por los cristianos, como ya se señaló anteriormente; en los lados aparecen dos dragones alados que soportan la arquitectura gótica de un templo en miniatura, sobre cuya cubierta lisa aparecen grabados los seis caracteres hebreos de la fórmula "*MAZEL TOV*"; en el interior de dicha arquitectura hay una pequeña canica de oro que tintinea con el movimiento.



Fig. IV-84. Anillo de matrimonio judío. Siglo XIV. París, Musée Nationale de Moyen Âge, (TLDA 5067/98)

²³⁹¹ CATÁLOGO exposición 2009, pág. 60.

²³⁹² Uno de ellos se conserva en París, Museo del Louvre (inv. Bj 1164), procedente de la iglesia de la Madonna dell'Orto en Roma.

²³⁹³ Forma parte de los anillos, ocho en total, del Tesoro de Erfurt, Thuringe (Alemania), descubierto en 1998; actualmente conservado en París, en el Musée National du Moyen Âge, Thermes de Cluny. Dicha pieza junto con aquellas que forman parte del Tesoro de Colmar (Renania) y de Weissenfels son los ejemplos más antiguos que se conservan de este tipo de joya.

Pieza similar a la anterior y asimismo de gran belleza y antigüedad es el anillo, posiblemente de origen italiano, fechado hacia 1300. Pertenece al Tesoro de Colmar (Renania), descubierto en 1863, hoy en el mismo museo de París, (CI 20658), (fig. IV-85). Está realizado en oro y decorado con esmaltes y filigrana. El pequeño edificio que aparece en la parte superior de la prenda se cubre con un tejado piramidal donde aparece la fórmula de buenos deseos, mencionada anteriormente, sobre un fondo donde alternan el esmalte opaco de color rojo y el verde translúcido²³⁹⁴.



Fig. IV-85. Anillo de matrimonio judío. París, Musée Nationale du Moyen Âge (CI 20658).

La tercera pieza, que forma parte del Tesoro de Weissenfels, está datada en la primera mitad del siglo XIV, actualmente conservada en Halle, Staatliche Galerie Mortizburg, (nº de inventario: Mo-LMK-E-162)²³⁹⁵, (fig. IV-86); está realizada en plata dorada, por lo que la regla que señala que este tipo de anillo debe estar hecho con oro macizo, evidentemente ha sido violada. La prenda está compuesta por un aro fino sobre el que va montada una pequeña construcción en forma de capilla con techo de forma triangular, sobre el que aparece la frase ritual hebrea: "MAZEL TOV". Cada una de las cuatro fachadas del pequeño edificio va decorada con tres arcos apuntados de estilo gótico. Como veíamos en el anillo procedente de Erfurt (fig. IV-84), tres pequeñas piezas de plata emiten un sonido cuando el mismo se mueve.



Fig. IV-86. Anillo de matrimonio judío. Halle, Staatliche Galerie Mortizburg, (Mo-LMK-E-162).

²³⁹⁴ KLAGSBA

LD 1981, nº 35; TABURET-DELAYE 1989, núms. 108, págs. 229-230.

²³⁹⁵ CATÁLOGO exposición 2009, págs. 16-19, 60-61.

3.3. Joyas con valor simbólico: La corona.

La finalidad de este capítulo no es el estudio en profundidad de la corona en cuanto a su valor iconográfico, simbólico o histórico, labor ya acometida por importantes estudios²³⁹⁶, sino ponerlo en relación con el tema que nos ocupa en este trabajo, a saber, el atuendo y el adorno femeninos.

La corona fue utilizada por ambos sexos como emblema de la soberanía, divina y terrena; así como del mártir cristiano y de la pureza de las doncellas, como veremos seguidamente.

3.3.1. Tipología de la corona según su significado.

3.3.1.1. La corona como emblema de poder de la realeza

La corona como símbolo del poder real tiene su origen en la Antigüedad; así, la investidura mediante coronación aparece ya en Mesopotamia, Egipto y Persia; e igualmente en Roma y Bizancio²³⁹⁷. Durante la Edad Media, en el Occidente cristiano la corona es un símbolo de poder terrenal, pero de origen divino, vínculo entre el reino del cielo y de la tierra²³⁹⁸, al ser confiada al monarca por el mismo Dios, quien adquiere así el lugar de Vicario de Cristo en este mundo. En los reinos hispánicos, es Leovigildo (573-586) el que introduce la corona, siendo conocida a partir de él. En *Las Siete Partidas*, se hace referencia a este tema al recomendarse al rey:

*"E aún en las grandes fiestas cuando hacian sus cortes trayesen coronas de oro con piedras muy nobles e ricamente obradas"*²³⁹⁹.

Igualmente el padre Florez, que se basa en una memoria del año 1345, al describir a la esposa de Fernando III, Doña Beatriz (1205-Toro, 1235), describe la rica corona que ésta llevaba del siguiente modo:

*"... e tiene en la cabeza una corona de oro, en que estan muchas piedras preciosas, è parece la mas hermosa muger del mundo."*²⁴⁰⁰.

²³⁹⁶ Cito entre otros muchos a DELGADO VALERO 1993-1994; AZCÁRATE LUXÁN, Matilde 1994; CEA GUTIERREZ 2001; BANGO TORVISO 2009; PÉREZ MONZÓN 2010.

²³⁹⁷ DELGADO VALERO 1993-1994, págs. 747 y ss.

²³⁹⁸ GARCÍA PELAYO 1968, págs. 20-21.

²³⁹⁹ ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004, Partida Segunda, título V, ley V; op. cit., pág. 199.

²⁴⁰⁰ FLOREZ DE SETIEN 2002, tomo I, pág. 450. Véase también MARTÍN ANSÓN 2011, pág. 321.

Una corona muy similar a la anterior es la que se describe en el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII, donde leemos:

*"Començó doña Juno, fabló la más primera,
-diéronle ventaja porque reina era-;
....
Semeiava que era reyna sabrosa
tenía en su cabeça corona muy fremosa
luzie a derredor mucha piedra preçiosa..."*²⁴⁰¹

Asimismo en la *Historia Troyana*, ca. 1350, se describe la joya que adorna la cabeza de Briseida del siguiente modo:

*"... e tenia en la cabeça una corona muy grande e muy fermosa; e auia en ella tantas piedras preçiosas e de tantas maneras, que non ha onbre sañoso que la corona e la ymagen viese que se non alegrase luego ..."*²⁴⁰²

En ciertas fuentes documentales hispanas, se hace referencia igualmente a la corona regia; así, en una relación, fechada en 1381, de las piedras preciosas que tenía una corona empeñada por el infante don Martín, luego rey de Aragón, aparece:

*"... una corona d'or con perlas et piedras en el cerclo, en la qual corona ha dotze rosas, et entre todas ha vint e dos maragdas..."*²⁴⁰³.

En ese mismo año, entre las joyas y vajillas dadas en prenda por Bernat de Esplugas, consejero y camarlengo del infante don Martín, a Juan Don Sancho, aparece, entre otras cosas, *"Una corona con sus murezinos"*²⁴⁰⁴.

Las referencias a la corona en las obras literarias españolas son muy numerosas; así, en el *Libro del caballero Zifar*, principios del siglo XIV, se hace alusión a la corona de las reinas, al relatar cómo el rey ordenó que trajeran a su mujer,

²⁴⁰¹ *Libro de Alexandre* 1988, estrofas 363 y 364, pág. 209.

²⁴⁰² *Historia Troyana* 1934, pág. 187.

²⁴⁰³ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 352.

²⁴⁰⁴ *Ibidem*, pág. 351. (Murezinos: De mus, uris, ratón. Los murones o murecinos eran los murciélagos, los Rats penats, llevados en sus armas por los Reyes de la Corona de Aragón).

*"E de allí adelante tomaron a su muger e fuéronla meter en un palacio e vestiéronla de nobles paños e posiéronle una corona de oro en la cabeça, muy noble, e fuéronla a sentar en una siella a par del rey..."*²⁴⁰⁵.

En la literatura de otros países de la Europa cristiana encontramos igualmente referencias a este tipo de joya; así, en la quinta parte de "El Cuento del Erudito", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, su autor, el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), señala cómo a Griselda:

*"... le colocaron sobre la cabeza una corona en la que había montadas varias piedras preciosas. Luego la condujeron hasta el salón del banquete, donde le rindieron los debidos honores"*²⁴⁰⁶

En la iconografía del Occidente cristiano se refleja muy frecuentemente la utilización de este tipo de joya, como emblema real, tanto femenino como masculino, como vemos en el *Retablo de S. Bartolomé*, obra de autor anónimo de finales del siglo XIV; procedente de Ulldemolins, y conservado en el Museo Diocesano de Tarragona, donde dos monarcas que son bautizados por el Apóstol aparecen luciendo esta joya, (fig. IV-87).



Fig. IV-87. Rey y reina lucen sus coronas reales en el momento de su bautismo.
Retablo de S. Bartolomé. Museo Diocesano de Tarragona.

²⁴⁰⁵ *Libro del Caballero Zifar* 1982, págs. 228-229.

²⁴⁰⁶ CHAUCER 2001, pág. 287. Véase también CHAUCER 2011, pág. 230: "They put a crown of many jewels upon her head before leading her into the principal hall, where the newly restored wife and mother was greeted with acclamation".

Otro ejemplo de mujer de la realeza coronada, lo encontramos en la Catedral de Toledo, en el Sepulcro de Catalina de Lancáster, reina consorte de Castilla (Hertford, 31 de marzo de 1373 - Valladolid, 2 de junio de 1418), situado en la Capilla de los Reyes Nuevos, ubicada entre el lado norte de la de Santiago y la de Santa Leocadia, en la cabecera, (fig. IV-88).

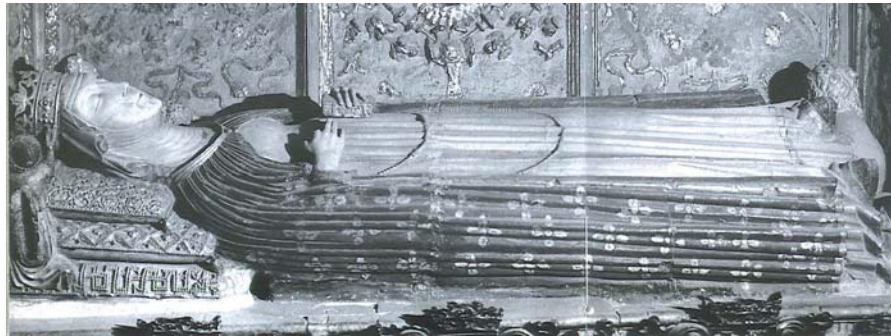


Fig. IV-88. Catalina de Lancáster con corona. Catedral de Toledo. Capilla de los Reyes Nuevos.

Fuera de España, tenemos un ejemplo muy similar a los anteriores, en una de las vidrieras, de mediados del siglo XIII, que decoran la iglesia superior de la *Sainte Chapelle*, en París, donde la reina Ester aparece coronada, (fig. IV-89)



Fig. IV-89. Monarcas con corona. París, Sainte Chapelle, iglesia superior, vidriera dedicada a Ester

3.3.1.2. La corona como elemento y rango celestial.

Como ya se ha mencionado anteriormente, las insignias de poder, entre las que se encuentra la corona, procedían en su mayor parte del mundo Antiguo, del que bebe el Cristianismo, de forma que la imagen de Cristo se transforma en la de un rey o

emperador, ya anunciado en el Antiguo Testamento. Así, en el Libro Segundo de Samuel, Dios promete a David un descendiente que consolidará su reino, y:

"...edificará un templo en que será adorado mi nombre, y Yo afirmaré su regio trono para siempre. Yo seré su Padre, y él será mi Hijo ..." ²⁴⁰⁷.

En el Libro de los Salmos se reitera dicho pacto nuevamente²⁴⁰⁸. Los profetas también escribieron acerca del Rey, el descendiente de David y su reino eterno; así, lo vemos en Isaías (9:6-7); Jeremías (23:5-6); Daniel (7:13-14), Miqueas (5:2); Zacarías (9:9). En el Nuevo Testamento se hace referencia al mismo tema en la Anunciación del Arcángel Gabriel a la Virgen, narrada en el evangelio según San Lucas:

"Sábetete que has de concebir en tu seno, y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Éste será grande, y será llamado Hijo del Altísimo, al cual el Señor Dios dará el trono de su padre David: y reinará en la casa de Jacob eternamente, y su reino no tendrá fin"²⁴⁰⁹.

San Juan nos narra cómo Natanael contesta a Jesús:

"Maestro, Tú eres el Hijo de Dios, Tú eres el Rey de Israel"²⁴¹⁰.

Más tarde, el mismo Cristo dará testimonio de su realeza en distintas ocasiones; así, al ser interrogado por Pilatos, san Mateo nos narra cómo al ser preguntado si Él era el rey de los judíos, Jesús respondió: *"Tú lo dices: lo soy"*²⁴¹¹. San Pablo en su primera carta a Timoteo se refiere a Jesucristo como: *"el rey de los reyes, y señor de los señores"*²⁴¹². En el *Apocalipsis* san Juan asimismo señala: *"Y tiene escrito en su vestidura, y en el muslo: Rey de los reyes, y Señor de los señores"*²⁴¹³

El tema de la coronación de la Virgen constituye la escena final y culminante del ciclo narrativo de la vida de la Virgen. Pertenece esta creencia a la tradición y su referencia en los libros sagrados de la Biblia; así el tema está asociado con dos personajes del Antiguo Testamento: Betsabé y Ester. La primera de ellas, es invitada

²⁴⁰⁷ BIBLIA 1990, 2. Samuel 7:13-14.

²⁴⁰⁸ BIBLIA 1990, Salmo 89:3-4.

²⁴⁰⁹ BIBLIA 1990, Evangelio según San Lucas (1:31-33).

²⁴¹⁰ Ibidem, Evangelio según San Juan (1:49).

²⁴¹¹ Ibidem, Evangelio según San Mateo (27:11).

²⁴¹² Ibidem, 1 Timoteo 6:15.

²⁴¹³ Ibidem, San Juan: Apocalipsis, (19:16)

por su hijo Salomón, ya coronado tras la muerte de David, a sentarse sobre un trono a su derecha, según se narra en el *Libro de los Reyes*:

*"Entró Betsabé en la habitación del rey Salomón para interceder por Adonías. El rey se levantó y salió a su encuentro, se inclinó ante ella y se sentó en el trono, haciendo poner un sillón para su madre, y Betsabé se sentó a su derecha"*²⁴¹⁴

El segundo personaje es Ester, elevada a la dignidad de reina por Asuero, (fig. IV-89):

*"Y el rey la prefirió a todas las demás mujeres, y la trató con más amor y bondad que a las otras jóvenes; la coronó y la nombró reina en lugar de Vasti"*²⁴¹⁵

Además de los dos personajes anteriores, también ha servido de prototipo de la reina de los cielos la mujer coronada de estrellas del Apocalipsis, en la que se identifican Israel, María y la Iglesia, esposa divina de Cristo²⁴¹⁶; así, San Juan señala:

*"Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza"*²⁴¹⁷

Este motivo de la coronación de la Virgen tiene su fuente en un relato apócrifo atribuido a Melitón, obispo de Sardes, ciudad de Asia Menor, (+ ca. 180); y popularizado en el siglo VI por Gregorio de Tours (Riom, cerca de Clermont, 538 - Tours, 594); y más tarde, a mediados del siglo XII por Santiago de Vorágine en su *Leyenda Dorada*. El mencionado relato supone que inmediatamente después de su muerte, María sube a los cielos y allí es coronada como Reina por Cristo, Dios Padre o la Trinidad, como recompensa final. Gonzalo de Berceo, en los *Milagros de Nuestra Señora*, de ca. 1246, hace referencia a este tema al señalar:

*"Señora benedicta Reina acabada,
por mano del tu Fijo don Christo coronada"*²⁴¹⁸.

²⁴¹⁴ Ibidem, Primer Libro de los Reyes, I., 2, 19.

²⁴¹⁵ Ibidem, Ester, 2, 17.

²⁴¹⁶ RÉAU 2001, tomo I, volumen II, pág. 644; AZCÁRATE LUXÁN, Matilde 1994, págs. 353-363.

²⁴¹⁷ BIBLIA 1990, Apocalipsis, libro 12, 1.

²⁴¹⁸ BERCEO 1997, milagro XXV, estrofa 910, pág. 197.

Las representaciones de la Virgen siendo coronada por su Hijo Jesucristo, que aparece también coronado, son muy numerosas en la iconografía de todo el Occidente cristiano; un ejemplo en la Colegiata de Toro, Zamora, en el tímpano de la *Portada de la Majestad*, de ca. 1284-1295, (fig. IV-89 b)²⁴¹⁹.



Fig. IV-89 b. Virgen siendo coronada por Cristo. Colegiata de Toro (Zamora), Portada de la Majestad, tímpano.

Fuera de España, también lo vemos en el *Salterio de Robert de Lisle*, ilustrado por miniaturistas anónimos, entre 1308 y 1310, y conservado en Londres, British Library, (Arundel Ms. 83, pt. II), en cuyo folio 134 v. se representa la escena de la *Coronación de la Virgen*, (fig. IV-90).



Fig. IV-90. Coronación de la Virgen. *Salterio de Robert de Lisle*. Londres, British Library, Arundel Ms. 83, pt. II, fol. 134 v.

El Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca.1330-1343, hace una descripción de este tipo de joya, coronando la cabeza de la Virgen, al señalar:

²⁴¹⁹ Véanse también las figs. IV-15; II-57 b, y II-218.

*“Traía en su cabeza una noble corona
con piedras de gran precio, realza su persona...”*²⁴²⁰

Berceo en los *Milagros de nuestra Señora*, ca. 1246, hace una referencia similar a la anterior, al describir la imagen de la Virgen, que había sido respetada por un incendio, del siguiente modo:

*“Tenía rica corona como rica reina, ...”*²⁴²¹

El mismo autor anterior, en el "milagro de la iglesia robada", vuelve a insistir en el mismo tema, del modo siguiente:

*“Tenié en la cabeza corona muy onrada, ...”*²⁴²²

Son muy numerosas las fuentes iconográficas en las que aparece reflejada la Virgen coronada, tanto en España, como en otros lugares de la Europa cristiana. Dentro de nuestras fronteras lo vemos en la *Virgen de Guttur*, obra del siglo XIV, en Aguilar de Río Alhama (La Rioja), (fig. IV-90 b).



Fig. IV-90 b. Virgen de Guttur, (s. XIV). Aguilar de Río Alhama (La Rioja).

Lo vemos asimismo en la pintura de J. Daurer, fechada en 1373, de la iglesia parroquial de Inca (Mallorca), (fig. IV-91); así como en la Colegiata de Toro (Zamora), en el parteluz de la Portada de la Majestad, (fig. IV-91 b).

²⁴²⁰ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1243; op. cit., pág. 218.

²⁴²¹ BERCEO 1997, milagro XIV, estrofa 320, pág. 79.

²⁴²² Ibidem, milagro XXV, estrofa 880, pág. 191.



Fig. IV-91. Virgen con corona. Obra de J. Daurer, 1373. Iglesia parroquial de Inca (Mallorca).



Fig. IV-91 b. Virgen coronada. Colegiata de Toro (Zamora), Portada de la Majestad, parteluz.

La iconografía sobre la Virgen coronada es igualmente abundante en otros lugares del Occidente cristiano; así, aparece en Amiens, Catedral de Notre Dame, en el parteluz de la portada sur del crucero, de ca.1240-1245, donde vemos a la *Virgen dorada* tocándose con corona, (fig. IV-92). Otro ejemplo muy similar al anterior, en la escultura de la Virgen, ca. 1390, en la iglesia de los carmelitas, Maguncia (Medio Rin), (fig. IV-92 b).



Fig. IV-92. *Virgen Dorada* con corona.
Amiens, Catedral de Notre Dame, portada sur del crucero.



Fig. IV-92 b. Virgen coronada.
Iglesia de los carmelitas. Medio Rin, Maguncia.

La corona fue también un atributo del mártir cristiano²⁴²³, que tomando como ejemplo a la figura de la Virgen María, como síntesis de la perfección humana divinizada, considera este premio como triunfo de su vida virtuosa, según señala San Pablo en su primera *Carta a los Corintios*:

*"¿No sabéis que los que corren en el estadio, si bien todos corren, uno solo se lleva el premio? Corred, pues, de tal manera que le ganéis. Todos los que han de luchar en la palestra, guardan en todo una exacta continencia, y no es sino para alcanzar una corona perecedera; al paso que nosotros la esperamos eterna"*²⁴²⁴

Berceo, en su *Vida de Santa Oria*, de mediados del siglo XIII, hace asimismo alusión a la corona como premio de santidad y martirio, que en este caso es otorgado a las tres jóvenes vírgenes y mártires, Ágata, Olalia y Cecilia, de las que dice:

<i>"Vido tres santas vírgenes</i>	<i>de grant auctoritat.</i>
<i>todas tres fueron mártires</i>	<i>en poquiella edat..."</i> ²⁴²⁵
<i>"Estas tres santas vírgenes</i>	<i>en Cielo coronadas..."</i> ²⁴²⁶

²⁴²³ CEA GUTIERREZ 2001, págs. 5-32.

²⁴²⁴ BIBLIA 1990, SAN PABLO: *Primera Carta a los Corintios*, 9, 24-25.

²⁴²⁵ BERCECO 1992, *Vida de Santa Oria*, parte XXX, pág. 101.

²⁴²⁶ Ibidem, parte XXXIII, pág. 102.

El mismo autor, en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de ca. 1236, previene a los mártires sobre los peligros y tentaciones del diablo que tratará por todos los medios de arrebatárles la merecida corona; así señala:

*"Estas que tu uedes; coronas tan onrradas.
Nuestro sennor las tiene; pora ti condesadas.
Cata que nolas pierdas; quando las has ganadas.
Ca querrie el diablo; auer telas furtadas."*²⁴²⁷

Son muy frecuentes las representaciones de santos coronados en la iconografía de la Europa cristiana; así, dentro de nuestras fronteras aparece lucida por *Santa Basilisa*, (fig. IV-93), en la pintura mural que decora la iglesia de San Millán, de Segovia, fechada hacia mediados del siglo XIII. Otro ejemplo, en la tabla con la representación de las Santas Marta y Margarita, del tercer cuarto del siglo XIV, en la Catedral de Barcelona, (fig. IV-93 b).



Fig. IV-93. Santa Basilisa tocándose con corona.
Iglesia de San Millán, Segovia.



Fig. IV-93 b. Santa coronada.
Catedral de Barcelona.

Lo vemos asimismo reflejado en la *Santa Catalina* de Bernardo Daddi, obra fechada entre 1330 y 1340, conservada en Washington, National Gallery of Art, (fig. IV-94).

²⁴²⁷ BERCEO 1958, estrofa 238, pág. 29.



Fig. IV-94. Bernardo Daddi: Santa Catalina coronada. Washington National Gallery of Art.

3.3.1.3. La corona como símbolo de pureza.

La corona fue utilizada asimismo por las novias, moda esta muy popular en la Baja Edad Media²⁴²⁸, como símbolo de la virginidad, la pureza, la inocencia y la castidad; así, Yehudah Ibn Sabbetay (finales s. XII-principios s. XIII), en su obra *Minhat Yehudah* (Ofrenda de Yehudah el misógino) hace referencia a lo anterior del modo siguiente:

*"Se fueron en pos de la doncella, la hermosa, la perfecta. Se había adornado con joyas de oro sobre el vestido y se había colocado una corona real en la cabeza"*²⁴²⁹.

En la Cantiga XLII del Códice Rico, de ca. 1275, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1), se hace alusión al mismo tema al relatarse cómo un joven que había prometido entregarse a la Virgen rompe su promesa para casarse con una doncella; en la miniatura de dicha Cantiga XLII-4, (fig. IV-94 b) se representa el banquete nupcial, donde la desposada se toca con una rica corona.

²⁴²⁸ PHILLIPS 1996, pág. 70.

²⁴²⁹ YEHUDAH IBN SABBETAY: *Minhat Yehudah*, Capítulo VI. Zerah se enamora. EN: NAVARRO 1989, pág. 181.



Fig. IV-94 b. Novia tocándose con corona. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-I-1, Cantiga XLII-4.

3.3.2. Tipología de la corona según su forma.

Sobre este tema es importante señalar que la clasificación de coronas de barón, conde, marqués, duque, rey o emperador es posterior al siglo XVI²⁴³⁰, por lo que hasta ese momento no existe ninguna ordenanza que haga distinción alguna entre los diferentes tipos, siendo elaboradas según los deseos del destinatario y los gustos del momento. No obstante, a lo largo de la Baja Edad Media existieron unos modelos que van a repetirse y que se estudiarán seguidamente. En primer lugar están las coronas en forma de aro, generalmente compuestas por distintas placas rectangulares, de oro o plata, unidas por medio de goznes, de forma que pudieran adaptarse cómodamente a la cabeza. Este tipo de corona aparece reflejada en las fuentes iconográficas con bastante frecuencia; un ejemplo, en la imagen de *Santa María la Real*, escultura de ca. 1280-1290, en la parroquia de San Miguel Arcángel, de Aguilar de Campoo (Palencia), (fig. IV-95).



Fig. IV-95. Corona en forma de aro, adornada con piedras preciosas. Parroquia de San Miguel Arcángel, Aguilar de Campoo (Palencia).

²⁴³⁰ VIOLLET-LE-DUC 2004, tomo III, pág. 122.

Era muy común que este tipo de corona en forma de aro estuviera rematada con diferentes elementos verticales, como es la que luce Elisenda de Moncada y Luna (1292 - Pedralbes, 1364), reina consorte de Aragón, cuarta y última esposa del rey Jaime II; en su sepulcro, realizado a mediados del siglo XIV, en el Monasterio de Pedralbes, (fig. IV-96).



Fig. IV-96. Elisenda de Moncada con corona. Sepulcro en el Monasterio de Pedralbes.

El primero en utilizar la corona en los reinos hispánicos fue Leovigildo (573-586)²⁴³¹, representado frecuentemente luciéndola en forma de aro, adornada con perlas y rematada con la cruz. Ya a finales del siglo XII Pedro II de Aragón (1174-1213), luce una corona de este tipo en una moneda de su reinado, que comienza a partir de abril de 1196. Dicha corona se adornaba con tres rayos terminados en pequeñas esferas.

En las fuentes iconográficas aparecen representadas joyas de este tipo con mucha frecuencia; un ejemplo en el *Retablo de las santas Marta y Eulalia*, obra de Destorrents, de ca. 1350-1365, hoy en la Catedral de Barcelona, donde una de las santas luce una corona en forma de aro, adornada con piedras preciosas y rematada por rayos verticales terminados en pequeños tréboles, (fig. IV-97). Una corona similar a la anterior aparece en el *Retablo del Gremio de los carpinteros*, obra del Maestro de Villahermosa, fechada entre los años 1383 y 1396, y conservada en el Museo Provincial de Bellas Artes (Valencia), donde se representa a la Virgen entregando su verónica a San Lucas, (fig. IV-98).

²⁴³¹ DELGADO VALERO 1993-1994, pág. 749.



Fig. IV-97. Destorrents:
Retablo de las Stas. Marta y Eulalia.
Catedral de Barcelona.



Fig. IV-98. Maestro de Villahermosa:
Retablo del Gremio de los carpinteros.
Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes

Coronas con remates verticales.

Otro ejemplo, en el "Tapiz de los hebreos", que forma parte del denominado *Tapiz de los nueve héroes*, obra de ca. 1400, conservada en Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, donde una mujer judía luce una corona con las mismas características que hemos visto anteriormente, (fig. IV-99).



Fig. IV-99. Corona con remates verticales. Tapiz de los Hebreos.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

Podemos incluir en este tipo de corona, la denominada "corona de camafeos"²⁴³², pieza arqueológica hallada en la sepultura de Sancho IV (+ en 1295), en la Catedral de

²⁴³² FERRANDIS TORRES 1943; RIVERA RECIO 1982-1983; MARTÍN ANSÓN 2011.

Toledo, que fue utilizada por la monarquía castellana²⁴³³. A ella hace referencia Alfonso X en su testamento del 21 de enero de 1284 al señalar:

*"...e las coronas con las piedras e los camafeos... que lo haya todo aquel que con derecho por nos heredase nuestro señorío mayor de Castilla y León"*²⁴³⁴.

Más tarde, Pedro I, en su testamento otorgado en Sevilla el 1 de noviembre de 1362, dice:

*"...otrosí mando a la dicha infanta doña Constanza, mi fija, la corona que fue de rey mio padre... en quéstan los camafeos"*²⁴³⁵.

Dicha corona, (fig. IV-100)²⁴³⁶ se sujetaba con un cordón de cáñamo, por debajo del mentón del difunto, a modo de barboquejo, por lo que guarda semejanza con las diademas tardoimperiales²⁴³⁷. Realizada en latón fundido y dorado, está formada por ocho chapas rectangulares, que se articulan mediante charnelas para formar el ruedo; en su decoración se alternan cuatro camafeos de ónice²⁴³⁸ y cuatro zafiros engastados²⁴³⁹. Cada placa se remata con un castillo, por lo que Schramm²⁴⁴⁰ vincula la creación de la corona a un momento en que los reinos de Castilla y León estaban aún separados. Otros estudiosos han identificado dichas construcciones con catedrales góticas²⁴⁴¹. Se ha apuntado asimismo la posibilidad de que ésta no formase parte de los regalia de la coronación, sino que se tratara de una corona ceremonial²⁴⁴².

²⁴³³ CATÁLOGO exposición 2010, págs. 55-59.

²⁴³⁴ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: *Diplomatario andaluz de Alfonso X*. Sevilla, Caja de Huelva y Sevilla, 1991, documento núm. 521, pág. 559.

²⁴³⁵ MENÉNDEZ PIDAL 1986, pág. 40. SCHRAMM 1960, págs. 39 y 64.

²⁴³⁶ Véase también la fig. IV-3.

²⁴³⁷ MARTÍN ANSÓN 2011, págs. 317-318.

²⁴³⁸ Dos de dichos camafeos se califican como romanos de época julio-claudia y otros dos se suponen recreaciones clasicistas de factura contemporánea, posiblemente suritalicos (POZA YAGÜE, Marta: "Honra debida a Dios y reflejo del poder del monarca. Las artes del metal en el siglo XIII hispano", en CATÁLOGO exposición 2010, págs. 310-315).

²⁴³⁹ MARTÍN ANSÓN 2011, págs. 315 y ss.

²⁴⁴⁰ SCHRAMM 1960, págs. 35-41 y 61.

²⁴⁴¹ Véase: RELANZÓN GARCÍA-CRIADO 1959; HÜFFER 1951; SOLER DEL CAMPO, Álvaro: "La corona y la espada del rey", en CATÁLOGO de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 27 octubre 2009 - 31 enero 2010, págs. 54-61.

²⁴⁴² PÉREZ GRANDE 2001, págs. 98-99.



Fig. IV-100. Corona de camafeos de la monarquía española. Cabildo de la Catedral Primada de Toledo.

En la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun hace referencia a una corona que guarda gran similitud con la que acabamos de estudiar:

*"...una muy sutil corona de oro
que engastada está de piedras preciosas
en bellos chatones de forma cuadrada,..."*²⁴⁴³

A lo largo del período que nos ocupa, fue muy frecuente la utilización de coronas compuestas por un aro rematado con mayor o menor número de florones copiados de la naturaleza, así, podían representarse hojas de arce, castaño, pasiflora o lirios. Hasta mediados del siglo XIII dicha vegetación se copia con gran exactitud, después poco a poco el modelo se interpreta y se exagera. El origen de este tipo de corona se remonta a la diadema tardo-imperial que se denomina "perlada", siendo utilizada ya desde tiempos de Constancio II y llegando a su apogeo con Justiniano²⁴⁴⁴. Dicha corona perlada consistía en un aro de oro anudado a la nuca y formado por placas unidas con perlas y decoradas con piedras preciosas. La parte frontal iba adornada con una joya de mayor tamaño rematada por un semicírculo o por un trifolio de cuentas de oro a modo de flor de lis. Ya en el siglo VI, Tiberio Constante (578-582) aparece con este tipo de corona rematada con una cruz o con una flor de lis, simbolizando ésta a Cristo como rey²⁴⁴⁵. Dicho simbolismo se apoya en varios textos de la Biblia, en los que se representa a Jesucristo como un retoño o una flor indeterminada; entre ellos se encuentran las Profecías de Isaías, en las que se señala:

²⁴⁴³ LORRIS y MEUN, 1988, versos 20970-20973, pág. 604. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 604: "...une couronne d'or grêle garnie à foison de pierres en chatons à quatre angles et quatre demi-cercles..."

²⁴⁴⁴ DELGADO VALERO 1993-1994, pág. 749 y ss.

²⁴⁴⁵ MURUZÁBAL 1993, págs. 124 y ss.; DELGADO VALERO 1993-1994, pág. 750.

"Y saldrá un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz se elevará una flor"²⁴⁴⁶.

En el Libro de los Salmos se hace asimismo referencia al tema del modo siguiente:

"Cuando la ira de Dios descargó sobre ellos; y mató a los más robustos del pueblo, acabando con lo más florido de Israel"²⁴⁴⁷.

Dicha representación de Jesucristo como un retoño o una flor indeterminada, con el tiempo se fue identificando con el lirio (el "lys" francés)²⁴⁴⁸; así, este símbolo adquirió en la monarquía castellana y aragonesa un carácter de referente sagrado que legitimaba al monarca reinante²⁴⁴⁹, por lo que este tipo de corona fue utilizada por gran número de reyes de ambos reinos, así como de otros lugares del occidente cristiano.

Las representaciones de este tipo de corona son muy numerosas en las fuentes iconográficas de todo el Occidente cristiano; un ejemplo en el *Cartulario del monasterio cisterciense de los Santos Justo y Pastor, de Toxos Outos*, (La Coruña), mandado redactar por el abad Don Sancho, el 25 de febrero de 1289; el manuscrito, conservado en Madrid, Archivo Histórico Nacional (signatura CODICES, L.1002), refleja en su fol. 21 a Alfonso X y doña Violante, luciendo este tipo de corona rematada con florones, (fig. IV-101). Lo vemos asimismo en el fol. 16 del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), (fig. IV-102).



Fig. IV-101. Alfonso X y doña Violante con corona rematada con florones.
Cartulario del Monasterio cisterciense de los Santos Justo y Pastor de Toxos Outos.
Madrid, Archivo Histórico Nacional (CÓDICES, L.1002), fol. 21.

²⁴⁴⁶ BIBLIA 1990, *Profecías de Isaías*, (11:1).

²⁴⁴⁷ Ibidem, *Libro de los Salmos*, salmo 78:31.

²⁴⁴⁸ MURUZÁBAL 1993, págs. 123 y ss.

²⁴⁴⁹ DELGADO VALERO 1993-1994, pág. 754.



Fig. IV-102. Corona rematada con florones. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 16

En las fuentes iconográficas es muy común ver reflejada esta corona rematada con florones adornando la cabeza de la Virgen, como reina del cielo y como descendiente de la estirpe del rey David. Un ejemplo aparece en la escultura de la Virgen entronizada, de principios siglo XIV, procedente de Tozalmoro (Soria), conservada en Madrid, Museo Arqueológico Nacional, (fig. IV-103); en este caso, la corona es una pieza de ancho aro adornado con piedras y rematado por cuatro grandes florones.



Fig. IV-103. Corona flordelisada. P. s. XIV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Una corona de características similares, luce *Santa María la Blanca*, del tercer cuarto siglo XIII, en la iglesia parroquial de Santa María la Real, en Villalcázar de Sirga (Palencia), (fig. IV-104).



Fig. IV-104. *Santa María la Blanca*. Iglesia parroquial de Santa María la Real. Villalcázar de Sirga (Palencia).

Fuera de España, la vemos coronando la cabeza de la Virgen, escultura francesa de ca. 1250-1275, conservada en Madrid, Colección Thyssen-Bornemisza, (fig. IV-105).



Fig. IV-105. Virgen con corona adornada con florones. Madrid, Colección Thyssen-Bornemisza.

A lo largo de los siglos XIII y XIV, fueron muy frecuentes en todo el Occidente cristiano, las coronas con alternancia de cuatro florones de mayor tamaño con otros cuatro más pequeños, como vemos en la Catedral de Burgos, en la Capilla de Santa Catalina, del siglo XIV, en cuya bóveda se narra la caza de un león y la conquista de una princesa, (fig. IV-106).



Fig. IV-106. Corona con alternancia de florones. Catedral de Burgos. Capilla de Sta. Catalina.

De similares características es la pieza que luce la escultura en alabastro de la Virgen, obra de ca. 1355-1360, atribuible a Pere Moragues, procedente de Cervera (Segarra), conservada en Barcelona, Museu Frederic Marès (nº de inventario: 977), (fig. IV-106 b).



Fig. IV-106 b. Corona rematada con florones de mayor y menor tamaño. Obra atribuible a Pere Moragues. Barcelona. Museu Frederic Marès (nº inv. 977).

Un ejemplo alemán muy similar al anterior aparece representado en la portada norte de la Catedral de Estrasburgo, donde la luce una de las estatuas de Virtudes que aparecen alanceando los Vicios, de ca. 1280-1300, (fig. IV-107).



Fig. IV-107. *Las virtudes triunfan sobre los vicios*. Catedral de Estrasburgo, Portada septentrional de la fachada occidental.

A finales del siglo XIV las coronas se recargan de joyas y los florones se alargan, como vemos en la riquísima pieza arqueológica de ca.1370-1380, que lució la princesa Blanca, hija de Enrique IV de Inglaterra, el día de su matrimonio con Ludwig II de Baviera en 1401²⁴⁵⁰. No obstante, existe constancia documental de que esta joya no fue realizada para la princesa Blanca, sino que fue encargada unos años antes, posiblemente a talleres parisinos o venecianos²⁴⁵¹, muy posiblemente por la reina Ana de Bohemia (+ 1394), primera esposa de Ricardo II, ya que aparece descrita en un largo inventario real de 1399²⁴⁵². La corona, hoy conservada en Munich, Chatzkammer der Residenz, está realizada con oro, zafiros, rubíes, perlas y diamantes, (fig. IV-108).



Fig. IV-108. Corona flordelisada de la princesa Blanca. Chatzkammer der Residenz, Munich.

²⁴⁵⁰ PHILLIPS 1996, págs. 69-71, ilustración nº 54.

²⁴⁵¹ CHERRY 1999, pág. 47 y 49, ilustración nº 55.

²⁴⁵² CAMPBELL 2009, pág. 48.

3.4. Joyas de uso devocional.

3.4.1. Los paternosters.

A partir de los últimos años del siglo XIII, una de las joyas de devoción más interesantes eran los *paternosters*, similares a los rosarios actuales. Utilizados por primera vez en la Iglesia de Oriente, fueron traídos a la cristiandad occidental por los cruzados. Su manufactura estuvo muy extendida en toda Europa; así en el siglo XIV fueron tan numerosos los artesanos que se dedicaron a esta tarea en la ciudad de Londres, que dos de sus calles llevaban el nombre de "paternoster"²⁴⁵³. Una de ellas, "Paternoster Row", al norte de la catedral de Saint Paul, así nombrada a principios del siglo XIV, ha llegado hasta nuestros días (fig. IV-108 b).



Fig. 108 b. Calle londinense con el nombre de "paternoster"; así nombrada a principios del siglo XIV, en la actualidad.

Este tipo de joya consistía originalmente en tres series de cincuenta y cinco a cincuenta y nueve cuentas, enfiladas formando grupos; cada una de dichas series estaba compuesta por quince décadas o grupos de diez pequeñas cuentas o "AVE MARÍA" y otras quince cuentas de mayor tamaño o "PATERNOSTERS"²⁴⁵⁴.

Las fuentes escritas hacen referencia al paternoster; así, en la literatura hispana el Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343, señala:

*"El Viernes de indulgencias vistió una esclavina,
gran sombrero redondo, mucha concha marina,*

²⁴⁵³ PHILLIPS 1996, pág. 73.

²⁴⁵⁴ CAMPBELL 2009, pág. 84.

*bordón lleno de imágenes, en él la palma fina,
esportilla e cuentas para rezar aína*"²⁴⁵⁵

En la literatura gala hallamos igualmente referencias a este tipo de prendas; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Jean de Meun señala:

*"También se acordó de llevar salterio
y de ataviarse de un gran paternóster
pendiente de un cingulo de blancos cordones.*"²⁴⁵⁶

También el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), hace mención de este tipo de joya en el "Prólogo general" de los *Cuentos de Canterbury*, escritos en el siglo XIV, donde señala:

*"Llevaba en el brazo un rosario de pequeñas cuentas de coral, intercaladas con
otras grandes y verdes*"²⁴⁵⁷

Los paternosters solían utilizarse ceñidos a la muñeca o al cuello, a modo de collar, como lo luce la representación de la beata doña Urraca López de Haro, en su sepulcro situado en la Sala Capitular del Monasterio de Cañas (La Rioja), del último cuarto del siglo XIII, (fig. IV-109). El paternoster, que la beata sujeta con su mano derecha, está compuesto por cincuenta y cinco cuentas y va rematado con una cruz²⁴⁵⁸, siendo ésta posiblemente, una de las primeras representaciones pétreas de un paternoster en la iconografía cristiana.

²⁴⁵⁵ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992, estrofa 1205, pág. 207. En la versión de María Brey Mariño el último verso es como sigue: *"esportilla y rosario, cual buena peregrina"* (RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1205, pág. 212).

²⁴⁵⁶ LORRIS y MEUN, 1988, versos 12049-12051, pág. 368. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 208: *"...elle n'oublia pas son psautier ni la patenôtre pendue à un blanc cordon..."*

²⁴⁵⁷ CHAUCER 2001, págs. 70-71. Véase también CHAUCER 2010, pág. 7 (*"...and about her arm she carried a rosary of coral with green beads."*).

²⁴⁵⁸ SÁENZ 1994, pág. 66.



Fig. IV-109. Paternoster al cuello a modo de collar. Sepulcro de doña Urraca López de Haro. Sala Capitular del Monasterio de Cañas (La Rioja).

Los paternosters también podían llevarse rodeando la cintura, a modo de ceñidor, como lo luce doña Margarita de Lauria, segunda condesa de Terranova, en su enterramiento en el Santuario de Puig, de ca. 1343, (fig. IV-110), y que Poleró describe como sigue:

*“... en las manos, una sobre otra, tiene un largo rosario que alrededor de la cintura ajusta la túnica.”*²⁴⁵⁹



Fig. IV-110. Rosario colocado alrededor de la cintura. Sepulcro de Doña Margarita de Lauria. Santuario de Puig.

En las fuentes literarias se hace referencia igualmente a esta forma de colocar el rosario; así, Metgé, en *El Sueño*, ca. 1396-1399, al hablar de la superficialidad del atavío femenino, señala:

*"Ya sea con paternoster o con correa..."*²⁴⁶⁰.

²⁴⁵⁹ POLERO, V., op. cit., pág. 21.

3.4.1.1. Materiales.

Las cuentas que componían el paternoster²⁴⁶¹ podían estar realizadas con materiales de muy diversas calidades²⁴⁶², desde los más humildes como era la lana o la madera, a los más ricos, entre los que se encuentran el oro, la plata, el azabache, el coral, o el ámbar. De este último material son las cuentas, engarzadas en hilo de seda, pertenecientes a un paternoster hallado en excavaciones en Londres; datadas hacia 1350-1400, hoy se conservan en el Museum of London, de dicha ciudad (BC72, acc. n° 1836)²⁴⁶³, (fig. IV-111).



Fig. IV-111. Cuentas de ámbar de un paternoster, ca. 1350-1400. The Museum of London.

A las cuentas de ámbar hace mención en 1394, Sir Brian de Stapilton: "...my amber Paternoster that I used to wear"²⁴⁶⁴.

Muchos de estos paternosters iban rematados con distintos tipos de colgantes, como cruces²⁴⁶⁵, figuras de santos o letras iniciales. Un ejemplo es la pieza fechada ca. 1395-1405, conservada en Salzburgo (Austria), en el Museo Catedralicio; está realizada con cuentas de jaspe²⁴⁶⁶ y va rematada con una esfera dorada, de la que pende una borla, (fig. IV-111 b).

²⁴⁶⁰ METGÉ, B.: *El Sueño*, Libro IV; op. cit., pág. 121.

²⁴⁶¹ WINSTON-ALLEN, Anne: *Stories of the rose: The making of the rosary in the Middle Ages*. Pennsylvania State University Press, 1997.

²⁴⁶² PHILLIPS 1996, pág. 73; CAMBELL 2009, pág. 84.

²⁴⁶³ CROWFOOT, PRITCHARD, STANILAND 1996, pág. 136; EGAN y PRITCHARD 1991, pág. 306, n° 1489; y plate 8, H.

²⁴⁶⁴ LIGHTBOWN, Ronald W.: *Medieval European Jewelry: With a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum*. London, Victoria & Albert Museum, 1992, pág. 68.

²⁴⁶⁵ Véase la fig. IV-109.

²⁴⁶⁶ http://claning.home.igc.org/articles/Paternoster_heraldry.pdf. Última consulta realizada el día 17 diciembre 2011.



Fig. IV-111 b. Cuentas de un paternoster, rematadas con esfera dorada y borla.
Salzburgo, (Austria), Museo Catedralicio.

Son numerosos los documentos que hacen referencia a estas piezas; así, entre los bienes dejados por Sancha Navarra en 1365 se encuentran:

*"Unos paternostres de lambres, corales vermellos e de zabayas"*²⁴⁶⁷.

Esta prenda aparece reseñada también en una relación de bienes embargados a Moisés Pacarín, judío de Zaragoza, en 1379, entre los que aparecen:

*"Unos paternostres de lanbre (sic) con una esonbra dueñas, d'argent"*²⁴⁶⁸.

En un inventario de las ropas y joyas que fueron de Martina Pérez del Postigo, en 1402, encontramos:

*"Hunos paternostres de coral vermellos" y "Otros paternostres d'argent menudos"*²⁴⁶⁹.

A pesar de ser piezas religiosas, en ocasiones estuvieron elaborados con cuentas de materiales muy ricos, por lo que su utilización estuvo en ocasiones restringida; así, a finales del siglo XIII, tanto a Agustinos como a Dominicos, se les prohibió el uso de los rosarios realizados con cuentas de coral, ámbar o cristal²⁴⁷⁰. Más tarde, en el año 1367 se prohibieron asimismo aquellos realizados en pedrería.

²⁴⁶⁷ SERRANO Y SANZ 1915-1922, tomo IV, pág. 343.

²⁴⁶⁸ Ibidem, tomo IV, pág. 215.

²⁴⁶⁹ Ibidem, tomo II, pág. 222.

²⁴⁷⁰ PHILLIPS 1996, págs. 73-74.

3.4.2. Los agnusdei.

Otro tipo de joya devocional era el medallón llamado *Agnusdei*, es decir, el Cordero de Dios, que en la iconografía cristiana, basada en la Biblia, representa a Jesucristo²⁴⁷¹. Siguiendo estas pautas iconográficas el Agnusdei representa en el anverso un Cordero con nimbo y estandarte, que aparece sentado sobre el Libro con los siete sellos. Generalmente se incluía la leyenda, normalmente en latín: "Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi" (Cordero de dios que quita el pecado del mundo). Bajo la representación del Cordero frecuentemente aparece el escudo papal, el nombre del Papa del momento y la fecha; en el reverso puede aparecer la imagen de Cristo crucificado, de la Virgen o de un santo. Estas piezas se realizaban en cera, y aunque éste era un material caro, su alto valor radicaba más bien en sus poderes espirituales y profilácticos, así como por ser un protector contra el fuego, las tormentas y ayudar a la mujer en el momento del parto²⁴⁷², por lo que la utilización de estas piezas fue muy popular entre hombres y mujeres de las distintas clases sociales. Dichos poderes talismánicos proceden posiblemente de época anterior, ya que es comúnmente aceptada la teoría de que la forma de los agnusdei fue tomada de las "bullae"²⁴⁷³ romanas, piezas a las que aún se atribuían poderes para alejar todo tipo de males o peligros, y que posiblemente la Iglesia intentara cristianizar por medio de los agnusdei²⁴⁷⁴.

El origen del agnusdei se encuentra entre los siglos VIII y XII. Ya desde al menos 1130 se producían estas piezas en San Pedro de Roma cada año, el sábado anterior a la Pascua. Algunos eran distribuidos por el mismo Papa durante la celebración de la misa, mientras que otros se enviaban a reyes y emperadores como regalo papal²⁴⁷⁵. En un principio se modelaban figuras del Cordero de Dios con los restos céreos del cirio pascual. Más tarde se imprimía la figura del Cordero con una especie de sello. A finales del siglo XII la plancha de cera recibió una estampación por las dos caras mediante un molde especial, provisto de tenazas²⁴⁷⁶. Una vez realizadas se sacralizaban mediante su inmersión, o por el contacto con sustancias relacionadas con la

²⁴⁷¹ Las primeras fuentes escritas que se refieren a esta representación se hallan en el Antiguo Testamento: Isaías, 53, 7; así como en el Nuevo Testamento: Evangelio de San Juan, I, 29; y Apocalipsis, 5, 9.

²⁴⁷² PHILLIPS 1996, pág. 73.

²⁴⁷³ Las bullae eran discos de oro u otros materiales que solían colgar del cuello los jóvenes romanos. San Isidoro señala que "*son burbujas que el viento hincha en el agua*"; Citado en ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XIX, capítulo 31.11, pág. 483.

²⁴⁷⁴ IRIGARAY SOTO 2001, pág. 61.

²⁴⁷⁵ PHILLIPS 1996, pág. 73.

²⁴⁷⁶ HERRADÓN FIGUEROA 1999, pág. 209.

vida litúrgica, como podían ser los santos óleos. En un principio la cera pascual se mezclaba directamente con el aceite consagrado antes de fabricar el agnusdei, más tarde, a partir de 1488, la cera con la que se producían los mismos debía ser virgen, siendo sumergida en agua bendita, a la que se añadía el aceite; ceremonia ésta a la que se llamó "bautismo de los Agnus". Para poder ser utilizadas estas piezas se montaban en un armazón o montura, gracias al cual podían colgarse del cinturón o alrededor del cuello por medio de una cinta o cadena.

Las representaciones de este tipo de piezas en la iconografía son inexistentes, y dada su fragilidad, se conservan muy pocas piezas de la época en que se centra este trabajo. La más antigua es la del Papa Gregorio IX (1227-1241), conservada por el Císter en la Santa Croce de Jerusalén, (fig. IV-112).



Fig. IV-112. Agnusdei de Gregorio IX. Jerusalén, Santa Croce.

3.5. Joyas con poderes mágicos o profilácticos.

En todas las culturas y a lo largo de los tiempos, se han utilizado los amuletos como protección o remedio contra todos los males, así como los talismanes, cuya finalidad era la de proporcionar el bien a su poseedor. Ya Tertuliano, en el siglo IV señala:

"... para que de aquellas cicatrices de un cuerpo nacido para el hierro colgasen no sé que granos que los Partos incrustan completamente en todo a manera de amuletos"²⁴⁷⁷.

²⁴⁷⁷ TERTULIANO 2001, libro II, capítulo 10.1., pág. 99.

La Iglesia, a lo largo de la Edad Media trató de cristianizar todos aquellos objetos procedentes de cultos paganos de los que no se podía prescindir o era imposible anular, como hemos visto más arriba en relación con los agnusdei. Este tipo de piezas debían proteger al usuario contra uno de los males más extendidos, como era la superstición del ahojo o mal de ojo, que se transmitía por la mirada, como se desprende del *Secretis secretorum*, traducción en latín de un texto árabe, el *Kitâb sirr al-asrâr*, conocido en Europa occidental a partir del siglo XIII. En la obra, que se presenta bajo la forma de una larga carta de Aristóteles a Alejandro Magno en el momento de la conquista de Persia, en la que le da consejos morales, políticos y médicos para dirigir su imperio; leemos:

*"... que fuera enviada al Rey Alexandre por la reina de India una donzella fermosa a ponçoñas criada, fecha de complision serpentina, e catava la gente desvergonçadamente, dañándola con la vista..."*²⁴⁷⁸.

Virgilio (70 a.C.-19 a.C.), en su obra *Bucólica* se refiere asimismo al mal de ojo al señalar el pastor Menalcas:

*"Yo no sé qué ojo maleficia a mis tiernos corderillos"*²⁴⁷⁹.

El Marqués de Villena (1384-1434), se refiere a este mismo tema y señala que:

*"... algunas personas tanto venenosas en su complisión e tan apartados de la eucrasia, que por vista emponçoñan el aire e los a quien aquel aire tañe e los resçibe por atracçión respirativa,..."*²⁴⁸⁰.

Esta superstición del mal de ojo fue igualmente popular entre cristianos, judíos y musulmanes²⁴⁸¹. Entre estos últimos, el propio Mahoma les previno contra este mal, creencia enormemente arraigada en esta comunidad, según relata el filósofo y teólogo musulmán Algazel (+ 1111), en su obra *Macasid Alfalaçifa* (Intenciones de los filósofos), traducida al latín en la escuela de Toledo, donde dice:

²⁴⁷⁸ BIZARRI 2010, Libro II, Capítulo: De corporis dispoſicione.

²⁴⁷⁹ VIRGILIO 2010, égloga tercera, pág. 54.

²⁴⁸⁰ ARAGÓN, Enrique de, 1994, tomo I, pág. 329.

²⁴⁸¹ Sobre esta superstición en el mundo musulmán véanse: WESTERMARCK, Edward: *Survivances païennes dans la civilisation mahométane*, Paris, Payot, 1935, págs. 70-71; MARTÍNEZ y CARMONA 1999, pág. 165; HAMÈS, Constant (dir.): *Coran et talismans. Textes et pratiques magiques en milieu musulman*. Paris, Éditions Karthala, 2007, pág. 40.

*"...las almas de algunas personas pueden llegar, en su influjo sobre otros cuerpos humanos, hasta el extremo de alterar o destruir su espíritu vital, mediante una simple operación de la fantasía, y así hasta matar a un hombre. Y esto es lo que significa el mal de ojo. Y por eso dijo Mahoma: ...en verdad que el ojo puede meter al hombre en el sepulcro y al camello en la marmita... el mal de ojo es una verdad"*²⁴⁸².

En el siglo XIV, Ibn Khaldun, uno de los más grandes sabios de su tiempo, embajador en la corte de Pedro I de Castilla, en 1364, describe el mal de ojo del siguiente modo:

*"Los efectos producidos por el mal de ojo, se incluyen en el número de impresiones que resultan de la influencia del alma. Proceden del individuo dotado de la facultad del mal de ojo, y tienen lugar cuando él ve una calidad o un objeto cuyo aspecto le causa placer. Entonces, su admiración se vuelve tan intensa, que hace nacer en su entraña un sentimiento de envidia, juntamente al deseo de arrebatarse esa calidad o ese objeto a quien lo posee. Entonces aparecen los efectos perniciosos de dicha facultad, o sea, del mal de ojo. Facultad ingénita, debida a la organización del individuo."*²⁴⁸³

La Iglesia, a lo largo de la Edad Media, trató de combatir estas creencias en sucesivos concilios, como fueron el II de Braga, en el año 572; el IV Concilio de Toledo, en 633; en el Concilio de León, celebrado en 1267, en el de Valladolid de 1322; así como en el decreto XV del Concilio de Salamanca, en el año 1335. No obstante, en pleno siglo XIII algunos teólogos cristianos, como por ejemplo Santo Tomás de Aquino (1225-1274), en su *Summa Theologica*, admitía el mal de ojo como un hecho natural:

*"Esta alteración de los espíritus corporales tiene lugar principalmente en los ojos, donde se dan cita los espíritus más sutiles. Los ojos infectan después el aire cercano hasta un determinado espacio."*²⁴⁸⁴

²⁴⁸² FRANCO MATA 1986, pág. 138. MARTÍN ANSÓN 2005, págs. 5 a 21.

²⁴⁸³ GAUTIER DALCHÉ, J.: "Ibn Khaldoun et son temps", en *Ibn Khaldun. Colloque*, Mai 1962. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Université Mohammiad Y. Casablanca, págs. 33-38; ALEMÁN PICATOSTE, F. *El mal de ojo. Historia clínica y tratamiento*, Discurso de ingreso, Real Academia de Medicina y Cirugía de Murcia. 20 de marzo de 1987, pág. 16. Citados en MARTÍN ANSÓN 2005, págs. 5 a 21.

²⁴⁸⁴ TOMÁS DE AQUINO 2001, Parte I, cuestión II7, artículo 3, pág. 979.

Entre los judíos medievales, uno de los maleficios más temidos desde la Antigüedad era también el mal de ojo, al que achacaban la mayoría de los males y enfermedades. Incluso el *Talmud*, obra que se caracteriza por su racionalismo, se refiere al mismo y señala, entre las personas más propensas a sufrirlo a los enfermos, a las mujeres embarazadas y parturientas, a los recién nacidos, a los recién casados, y a quienes estaban de duelo durante el período de siete días siguientes al fallecimiento de un pariente próximo ("shibá")²⁴⁸⁵

Las que hemos denominado joyas con poderes mágicos están ampliamente referenciadas en las fuentes literarias de la Baja Edad Media; así, en la *Historia Troyana*, ca. 1350, se señala:

*"Et este anjlo avia tal virtud que todo onme que en el dedo lo tovese, encantamento nyn sier pe nunca temería; njn agua njn fuego nj arma nunca le podía enperçer por lugar que fuese..."*²⁴⁸⁶.

En la literatura andalusí son igualmente frecuentes las alusiones a este tipo de objetos, que proliferaron en al-Ándalus a partir del siglo XII²⁴⁸⁷, siendo utilizados ya desde el nacimiento, para proteger a los recién nacidos de todo mal, como señala ibn Razin en los siguientes versos del poeta valenciano de al-Ándalus Abū Abd Allāh Muhammad ibn Al-Abbār (Valencia, 1199 - Túnez, 6 de enero de 1260):

*"Este hombre generoso, cuando le destetaron y le pusieron los amuletos (tama'im), igualaba ya a ibn Sirin"*²⁴⁸⁸ *por su sabiduría"*²⁴⁸⁹.

En la literatura de otros países de la Europa cristiana se hace también referencia a este tipo de joyas; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240, Guillaume de Lorris, al describir las galas con que se adornaba "Riqueza", señala:

*"Tenía asimismo un cinto muy bello,
como nunca pudo ceñirse mujer:*

²⁴⁸⁵ CANTERA MONTENEGRO 2002, págs. 73-74.

²⁴⁸⁶ *Crónica Troyana* 1975, fol. 26 r., pág. 63.

²⁴⁸⁷ Dicha proliferación de objetos profilácticos, principalmente amuletos, se ha puesto en relación con la "magrebización" que supone la presencia almorávide-almohade en la Península Ibérica (AZUAR RUIZ, Rafael: *Denia islámica. Arqueología y poblamiento*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1989, pág. 402).

²⁴⁸⁸ Ibn Sirin era célebre por su piedad ascética y su talento en la interpretación de los sueños. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 297.

²⁴⁸⁹ IBN AL-ABBAR: *al-Hullat al-siyara'* (La túnica recamada). Citado en PÉRÈS 1990, pág. 297.

*ornando la hebilla llevaba una piedra
de gran calidad y una gran virtud,
ya que la persona que en sí la llevara
de ningún veneno debía temer,
ni nadie podía producirle daño.
Sumando el valor de su pedrería,
quien la poseyera sería más rico
que con todo el oro que atesora Roma*"²⁴⁹⁰

Más adelante, en esta misma obra, Guillaume de Lorris vuelve a insistir en el tema, y añade:

*"En el pasador llevaba otra piedra
que salvaguardaba del dolor de muelas,
ya que poseía virtud tan extraña,
que cualquier mozuelo quedaba curado
durante los años de su larga vida
si por la mañana la hubiese mirado".*²⁴⁹¹

También el autor inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), en la segunda parte del "Cuento del Escudero", que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, narra cómo la encantadora princesa Canace:

*"... llevaba puesto en su dedo el anillo mágico que le permitía entender perfectamente el lenguaje de cada ave ..."*²⁴⁹²

El uso de talismanes era habitual a lo largo de toda la vida; así, el rey-poeta almeriense, al-Mu'tasim (1052-1091), a la muerte de una de sus esposas señala:

"Cuando mi corazón está herido en sus repliegues más secretos y todos los talismanes ('aza'im) que debieran protegerlo se han roto

²⁴⁹⁰ LORRIS y MEUN, 1988, versos 1067-1076, págs. 70-71. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 35: *"Par-dessus sa robe, Richesse avait ceint une ceinture dont la boucle était d'une pierre de grande vertu, car celui qui la portait sur soi ne redoutait rien d'aucun venin;..."*

²⁴⁹¹ Ibidem, versos 1077-1082, pág. 71. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 35: *"...le mordant de la courroie était d'une autre pierre qui guérissait le mal de dents, et il suffisait de la voir à jeun pour en être garanti pour toute la journée."*

²⁴⁹² CHAUCER 2001, pág. 333. Véase también CHAUCER 2011, pág. 270: *"Now the fair princess, Canacee, who wore the ring, understood everything that the falcon had said."*

monto un corcel con la esperanza de consolar mi corazón y digo a mi espada. Sé tu ahora mi amuleto (tamima)"²⁴⁹³.

El poeta andalusí y visir de la Taifa de Sevilla, Ibn 'Ammar (1031-1086), dirigiéndose a una cantante llamada Tarab señala:

*"El dolor de mi corazón, ... se apacigua cuando mi amiga aparece; se diría que sobre mi corazón actúan los amuletos..."*²⁴⁹⁴.

3.5.1. Tipología de las joyas según el origen de sus poderes.

Para el estudio de las joyas con poderes mágicos, se establecerá una distinción entre aquellas piezas que adquirirían su poder por el material con que estaban confeccionadas, de aquellas que lo adquirirían gracias a la forma de la pieza o a ciertas inscripciones. A veces, la conjunción del tipo de objeto adecuado, y la fórmula mágica podía ayudar; así, entre los musulmanes, y según señalan Champault y Verbrugge, figuras como la *jamsa* o mano de Fátima y *"todo lo que es capaz de perforar y cegar (cuernos, puntas) y todo lo que deslumbra o fuerza a los ojos a cerrarse (plata, espejos, conchas) y se utilizan al mismo tiempo que fórmulas extraídas del Corán en órdenes imperativas: "que Dios te ciegue"*²⁴⁹⁵

3.5.1.1. Poderes provenientes de los materiales.

Es necesario señalar que durante la Edad Media, y muy especialmente entre los siglos XI y XIII, las piedras preciosas con las que se realizaban las joyas empleadas por los cristianos no se elegían simplemente por su color o rareza, sino por los poderes curativos o propiedades espirituales que se les atribuían. Así, ya San Isidoro (ca. 560-636), en sus *Etimologías*, ca. 634, crea un auténtico lapidario en su Libro XVI: *De lapidibus et metallis*²⁴⁹⁶, que servirá de puente entre el mundo clásico, del que se alimenta y el medieval. En el siglo XI Marbodius, obispo de Rennes, en Britania, escribió su obra *"Liber Lapidum"*²⁴⁹⁷, en la que se explicaban las propiedades mágicas

²⁴⁹³ AL FATH IBN JAQAN: *Qala'id al 'iqyan*, Bulaq, 1283. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 298.

²⁴⁹⁴ AL-FATH IBN JAQAN: *Matmah al-anfus*. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 416.

²⁴⁹⁵ CHAMPAULT, D. y VERBRUGGE, A.R.: *La main: Ses figurations au Magreb et au Levant*, Paris, Musée de l'Homme, 1965, pág. 23.

²⁴⁹⁶ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, págs. 263-299.

²⁴⁹⁷ MARBODUS: *Liber Lapidum* 2006.

de unas sesenta piedras que otorgaban múltiples bendiciones a quien las llevaran, sirviendo asimismo como protección de cualquier daño físico²⁴⁹⁸. Por todo ello, dicha obra tuvo una gran repercusión en toda la Europa medieval, entre monjes, orfebres, médicos o farmacéuticos, poniendo además las bases para numerosos tratados posteriores sobre las piedras y sus propiedades. Otra obra de enorme interés es el *Breviario de Amor*, de Matfre Ermengaud, realizada en Provenza en 1288, ya que incluye un apartado relativo al tema que nos ocupa: *De la natura de las peyras preciosas, e de lors vertutz*, en el que describe las propiedades de trece piedras; dicho poema comienza como sigue:

*"Si tot terra, per natura,
Es laia, pezans, escura
A respieg d'autres elemens
Clars e subtoñs e trasluzens,
En la terra, senes duptar,
Et en aigua pot hom trobar
Maintas peiras de gra bontat,
Preciozas, de grand beutat,
Naturalmen de gran vertut,
E de mot mals reden salut,
Cum carboncles e diamans,
Turqueza, safirs, azimans,
Almatist, jaspis, maragdes,
Bericles, robis, achates,
Estopacis e sardoynes, ..."*²⁴⁹⁹

Al terminar dicho capítulo, el autor hace una revelación interesante al señalar su creencia de que los pecados de los usuarios pueden anular o borrar las virtudes y poderes otorgados a las piedras; así señala:

*"Empero per nostre eccat,
Maintas vegadas, s'esdeve
Que la peira bona de se
Pert sa vertut e sa vigor*

²⁴⁹⁸ PHILLIPS 1996, pág. 59.

²⁴⁹⁹ *Breviari d'amor* 1862, tomo primero, versos 5887-5901, págs. 200-201.

*Ab nos em peccador;
Quar per nostres malefics;
Ens dona mais, ens dona meins
Segon los meritxs de las gens; ...*²⁵⁰⁰

En España hay que destacar, por su gran importancia, *El Lapidario* de Alfonso X, ca. 1275-1276, en el que se relaciona el hallazgo de las piedras y de sus virtudes con el signo astronómico bajo el cual se descubren y en el que, al igual que ocurría con la obra mencionada anteriormente, encontramos infinidad de remedios para protegerse contra todo tipo de males; así, por ejemplo dice que:

*“Del octavo grado del Signo de Gemini, es la piedra del sueño. De natura es calient et hùmda, et fallan la en la mar de Alcuzum, en la ribera de la isla a que llaman Alycuatagucho... Et ha tal virtud que qui tiene della sobresi peso de una dragma o más, dormirá tres días et tres noches...”*²⁵⁰¹.

*“Del quinto grado del signo de Aries es la piedra a que llaman ceritiz. Es hallada en tierra de India, en una isla por donde corre un río que tiene tal nombre, y hállanla en las riberas de aquella agua, y es de color tan verde que tira ya algo hacia negro ... Tiene en sí tal propiedad que si la tuviere la mujer colgada sobre sí o engastada en sortija, cuando yaciere el hombre con ella nunca se empreñará sino de varón...”*²⁵⁰².

En esta misma obra se habla de la piedra de la serpiente,

*"del séptimo grado del signo de Géminis,...Esta es hallada en el monte de Sinai. Es de color muy bermeja, tanto que torna como a negror... Su virtud es tal que si la cuelgan al cuello del que nació endemoniado, sana...”*²⁵⁰³

Así como de la piedra que tiene nombre:

“belyniz, de los XXIII grados del signo de Aries ... Tiene tal virtud que si la cuelgan sobre los mozos cuando los crían, háceles muy gran provecho en su

²⁵⁰⁰ Ibidem, versos 5992-6000, pág. 204.

²⁵⁰¹ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, Capítulo 68. De la piedra del sueño, págs. 69-70.

²⁵⁰² Ibidem, Capítulo 5. De la piedra a que dicen ceritiz, págs. 17-18.

²⁵⁰³ Ibidem, Capítulo 67. De la piedra de la serpiente, pág. 69.

crianza, pues se crían por ello mejor y más sanos, y además háceles que no sean lloradores..."²⁵⁰⁴

Entre los judíos las piedras preciosas también conferían poder mágico y capacidades protectoras contra diversos peligros, lo que pudiera estar en relación con el pectoral decorado con piedras preciosas que llevaba Aarón²⁵⁰⁵, Sumo Sacerdote del Templo de Jerusalén, según se señala en la Biblia, donde se describe el mismo de la siguiente manera:

*"...engástale cuatro hileras de piedras preciosas: en la primera hilera un granate, un topacio y un ónice; en la segunda hilera un rubí, un zafiro y un diamante; en la tercera hilera una turquesa, un jacinto y una ágata; y en la cuarta hilera un ópalo, un berilo y una amatista"*²⁵⁰⁶.

Aunque apenas existen referencias en la literatura judía medieval sobre el poder de las piedras, la creencia popular les otorgaba ciertas propiedades²⁵⁰⁷; así, al **rubí** (*odem* en hebreo) la piedra propia de Rubén, se le otorgaba efectos protectores contra el aborto y la esterilidad de la mujer; la **esmeralda** (*baréket* en hebreo) sería la piedra de Leví, confiriéndole la capacidad de conceder la sabiduría a un hombre y, en forma de Simeón y era apropiada para curar enfermedades, en particular las oculares. Esta propiedad está en relación con la descripción que San Isidoro hace de esta piedra, que pertenece al grupo de las "gemas verdes", de la que dice fue descubierta en una isla de Arabia, a la que fueron a parar unos salteadores trogloditas arrastrados por una tempestad; la isla cubierta de nubes permaneció oculta para quienes los buscaban, hasta que un día finalmente fue descubierta. Por esta causa, tanto el lugar como la gema tomaron el nombre actual, pues en la lengua de los trogloditas "topádsein" significa buscar. Por otra parte, una de las dos variantes del **topacio**, la **callaica**, de color verde pálido y turbio, *"es algo convexa, a semejanza de un ojo"*²⁵⁰⁸. La **amatista** (*ahlamá* en hebreo) sería la piedra de Gad, a la que se confería la capacidad de protección en las

²⁵⁰⁴ Ibidem, Capítulo 23. De la piedra que tiene nombre belyniz, pág. 31.

²⁵⁰⁵ CANTERA MONTENEGRO 2002, pág. 59.

²⁵⁰⁶ BIBLIA 1990, Libro del Éxodo: 28, 17-20.

²⁵⁰⁷ CANTERA MONTENEGRO 2002, pág. 59. Este autor se remite a la *Enciclopedia Judaica Castellana*, México 1948-1951, voz "superstición", vol. X, págs. 127-128.

²⁵⁰⁸ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 7.9 y 7.10, pág. 281.

batallas, así como frente a los demonios; y el **ónix** (*shoham* en hebreo) sería la piedra de José, a la que se otorgaba el poder de conceder el éxito en sociedad.

Al-Makkari (ca. 1578-1632), menciona la denominada "**piedra judía**", conocida entre los árabes como "**lapis alagi**", de la que dice es conocida por todos los médicos gracias a sus poderes para remediar los dolores de riñones y de la vejiga. Añade que se encuentra en el lugar andalusí llamado Hisnu-l-bónah²⁵⁰⁹. Sobre esta piedra no he hallado ninguna referencia documental o literaria, que aclare cuáles eran sus características.

Además de las piedras, en muchas zonas de nuestra península se han usado, también como amuletos, pequeños fósiles; así, en las costas mediterráneas se empleó con mucha frecuencia la denominada "**haba morisca**" u "**ojo de Santa Lucía**" que, procedente de un molusco formaba un dibujo en espiral; se empleaba en anillos u otros tipos de prendas y solía montarse con engarces de plata, siendo utilizado contra jaquecas, los males de la vista y los dolores de oídos. Tal vez por su forma que recuerda el embrión humano las mujeres lo emplearon asimismo contra la esterilidad a la vez que contra los maleficios²⁵¹⁰. Muy apreciado fue asimismo el aljófar, según Alfonso X:

"del oncenno grado del signo de Aries²⁵¹¹... Esta piedra es muy noble y muy preciada de los hombres y tiene en ella gran virtud... En el arte de la física es muy buena, pues alivia mucho el temblor de corazón y a los que son tristes o medrosos y toda enfermedad que venga por melancolía..."

Utilizados con mucha frecuencia fueron también los cartílagos endurecidos de ciertos animales, como los ciervos; así como los cálculos renales, a los que se denominaron "**piedras bezohares**", "bezar", "bezoar" o "besuhar"²⁵¹², (fig. IV-112 b). En el *Lapidario*²⁵¹³ se distinguen tres clases "*De la piedra a que llaman bezahar*" la primera es pardo-amarillo, la segunda amarillo y la última parda-opaca, formando todas ellas parte del signo de Géminis. La primera variedad es muy apreciada y:

²⁵⁰⁹ GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo VII, pág. 90 y pág. 390, nota nº 34.

²⁵¹⁰ BAROJA DE CARO 1945, pág. 12.

²⁵¹¹ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, Capítulo 11. De la piedra a que dicen aljófar, págs. 21-22.

²⁵¹² BAROJA DE CARO 1945, pág. 12.

²⁵¹³ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, Capítulo 79. De la piedra a que llaman bezahar, págs. 70-73.

"procede de Cin y de India y de Horacin ... Su virtud es contra todo tósigo, tanto contra aquel que hace daño no matando como contra aquel que mata, y tanto contra las ponzoñas que son de las cosas que nacen en la tierra, como de las otras que son de los animales, y también contra mordedura o herida que sea de cualquier animal tosigo ... "



Fig. IV-112 b. Pieza de bezoar. Museo de Farmacia Hispana. Facultad de Farmacia. Madrid, Universidad Complutense.

El coral es considerado asimismo un amuleto que protegía de los venenos, de la epilepsia y de la mala suerte²⁵¹⁴. También se empleaba contra rayos y truenos, como señala San Isidoro, que dice así:

*"Los magos afirman, si les damos crédito, que el coral resiste a los rayos"*²⁵¹⁵.

También se empleaba contra la derrota en las batallas, el mal de ojo y otras enfermedades; así, en el *Lapidario* se indica que:

*"Su propiedad es de estreñir templadamente; y si la destemplaren molida con vino o con alguna cosa y la dieren a beber a los que escupen sangre, sirveles mucho. Y también ayuda a los que no pueden hacer orina. Y a quien la bebe con algún líquido, desata la postema que se hace en el brazo"*²⁵¹⁶.

En la Edad Media las ramas de coral montadas en plata u oro fueron un regalo frecuente a los recién nacidos en su Bautismo para protegerles del señalado mal de ojo.

²⁵¹⁴ AUTIN GRAZ 1999, págs. 48 y ss.

²⁵¹⁵ ISIDORO DE SEVILLA 2000, tomo II, libro XVI, capítulo 8, pág. 283.

²⁵¹⁶ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, Capítulo 41. De la piedra que tiene nombre coral, págs. 46-47.

Los judíos también utilizaban el coral para proteger a los niños de la acción maligna de las brujas²⁵¹⁷. El coral se empleaba asimismo contra la esterilidad y para tener un buen parto, por lo que las mujeres utilizaron brazaletes y collares de este material. En las representaciones de la Virgen vemos frecuentemente este tipo de adorno; uno de los numerosos ejemplos, en la Virgen del siglo XIII, conservada en el Museo de los Caminos, Palacio episcopal en Astorga (León), (fig. IV-113). Otro ejemplo similar es la Virgen Sedente, conservada en el mismo lugar, (fig. IV-114).



Fig. IV-113. Museo de los Caminos.
Palacio episcopal, Astorga (León).



Fig. IV-114. Astorga (León). Museo de los Caminos.
Palacio episcopal, Astorga (León).

El azabache fue otro material muy apreciado para la confección de amuletos. Ya Plinio, en su enciclopedia *Naturalis historiae*, escrita entre los años 23 y 79 de nuestra era,²⁵¹⁸ designó a este material con el nombre de "*lapis gagates*"²⁵¹⁹, al que definía de la siguiente forma:

"La piedra Gagates -verdadero azabache- es negra, porosa, ligera, deleznable, semejante a la madera. succino -ámbar- los cuerpos que la tocan; el humo que sedesprende de ella cuando se quema alivia a las mujeres que padecen ataques histéricos; se inflama por medio del agua y se apaga con el aceite".

Son abundantes los autores que han señalado las propiedades curativas y talismánicas del azabache, que ya se conocían desde la antigüedad; así, en la Edad

²⁵¹⁷ CANTERA MONTENEGRO 2002, pág. 59.

²⁵¹⁸ PLINIO, C.: *Naturalis Historia*, libr. XXXVI, capítulo XXXIV. Citado en OSMA 1916, pág. 1 y en FRANCO MATA 1986, pág. 134.

²⁵¹⁹ Del topónimo Gagas, en Licia (Asia Menor) y el hidrónimo del mismo nombre, en cuya desembocadura se encontraba este mineral.

Media se empleaba contra la extendida creencia del mal de ojo, como señala el escritor árabe Benbucaris, que vivió en Zaragoza en la corte de Ahmed Almostain, entre 1085 y 1109²⁵²⁰. Hacia 1248 Benalbeitar, en su *Tratado de los simples* señala que:

*"... el que viste un aljerce de esta materia o se pone al dedo un anillo, aparta de sí el mal de ojo"*²⁵²¹.

En el *Lapidario* se estudia el azabache bajo la denominación de "gagatz en caldeo, y en latín "gagates", coincidiendo así con el término empleado por Plinio, como veíamos más arriba. En dicha obra se indica que esta piedra tiene entre otras:

*"...que si la ciñesen sobre el vientre a hombre que tenga en los intestinos gusanos a que llaman simiente de calabrazas, hácelos todos motir y echarlos por abajo"*²⁵²²

Fueron abundantes las joyas, entre ellas collares y colgantes, realizadas con azabache, dadas sus numerosas propiedades protectoras. Se conservan varias piezas arqueológicas elaboradas con este material, una de ellas es un colgante en forma de dátil, fechado en el siglo XIV, conservado en el Museo de los Caminos de Astorga (León), (fig. IV-115). Realizado en azabache es asimismo el collar procedente de San Miguel de Escalada, hoy en el Museo de León, (fig. IV-116).



Fig. IV-115 . Colgante de azabache. Museo de los Caminos, Astorga (León).



Fig. IV-116. Collar de azabache. Museo de León.

²⁵²⁰ OSMÁ 1916, págs. 3-4.

²⁵²¹ FRANCO MATA 1986, pág. 136.

²⁵²² ALFONSO X, *Lapidario* 1997, Capítulo 3. De la piedra a que dicen gagatz en caldeo, y en latín gagates, pág. 16.

3.5.1.2. Poderes provenientes de la forma de la pieza.

Dentro de este tipo de amuletos o talismanes, se encuentran aquellas prendas, cuyas especiales formas geométricas les otorgaban un carácter mágico especialmente apreciado, tanto por cristianos, como por musulmanes o judíos. Entre dichos objetos se encuentra la estrella de seis puntas, consistente en un hexagrama formado por la superposición horizontal de dos triángulos, en la que el superior está invertido. Un ejemplo en la pieza de cinturón decorada con la estrella de seis puntas de David, fechada en el siglo XIII-XV, y conservada en el Museo Sefardí de Toledo, (fig. IV-117).



Fig. IV-117. Pieza de cinturón. Toledo, Museo Sefardí.

Esta tradición de la estrella de seis puntas como amuleto o talismán ya se empleaba durante la era del rey David, cuyo nombre en hebreo antiguo estaba compuesto por tres letras: "DALET, VAV y DALET", consistiendo esta última letra (Dalet) en un triángulo; así, el rey David utilizaba como su firma la estrella de seis puntas, es decir, los dos triángulos de su nombre (Dalet); la letra del centro (Vav) significa seis, de esta forma tenemos la estrella de seis puntas. El rey David usaba este símbolo sobre su escudo en el campo de batalla como un augurio de Dios, siendo denominado en hebreo "*Maguén David*"²⁵²³. A pesar de lo anterior, el origen de este símbolo sigue siendo muy discutido por distintos autores, pues su utilización está atestiguada desde la Edad de Bronce por distintas culturas tanto orientales como occidentales.

Fue asimismo muy utilizada para la realización de este tipo de amuletos la estrella de cinco puntas o pentagrama, formada por cinco triángulos unidos por el mismo vértice. Dicha estrella es conocida como "*sello de Salomón*" entre los musulmanes, ya que según una leyenda árabe Salomón llevaba esta figura grabada en su

²⁵²³ CANTERA MONTENEGRO 2002, pág. 57.

anillo²⁵²⁴. Tanto esta denominación de sello de Salomón, como el de "*escudo de David*" serán empleados indistintamente entre los siglos XIII y XVII, siendo en la Edad Media cuando dichos símbolos comenzaron a emplearse para amuletos y talismanes, tanto entre judíos como entre cristianos y musulmanes de nuestra Península. En el Museo Arqueológico Nacional (nº de inv. 59956) se conserva una pieza, fechada entre los siglos XII y XIII, de estas características (fig. IV-118)²⁵²⁵. Tiene forma de disco, en el que hay grabadas seis circunferencias concéntricas e inscritas en la circunferencia que forma el borde, y en la más interior dos estrellas de cinco puntas de picos alternados; en los espacios limitados por las circunferencias hay grabadas inscripciones en latín, y en el centro del disco, en los espacios limitados por la estrella y la circunferencia interiores, una serie de inscripciones o signos mágicos o cabalísticos. En los lados se aprecian señales de orificios, tal vez para ser colgado.



Fig. IV-118. Talismán con signo de Salomón. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Igualmente las piezas en forma de media luna o luna creciente fueron muy populares, como se desprende de los numerosos ejemplos existentes; uno de ellos es el colgante del siglo XIII, conservado en Madrid, en el Instituto Valencia de Don Juan (nº de inventario: 5714), (fig. IV-119).

²⁵²⁴ RIVIERE 1974, págs. 69-70.

²⁵²⁵ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 246.



Fig. IV-119. Colgante con forma de media luna. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan (nº de inventario: 5714).

Este tipo de amuleto se utilizó para proteger a los lactantes y a sus madres contra el *alunado* o el *lunario*, es decir contra los trastornos gástricos o las erupciones cutáneas, entre otros. Dichos poderes derivan de que la luna atraviesa diferentes fases y formas, por lo que simboliza el principio femenino, así como la periodicidad y la renovación. En la tradición hebrea simboliza al pueblo judío nómada, mientras que entre los musulmanes y según el Corán²⁵²⁶, el calendario lunar regula la fecha de peregrinación, así como el principio y fin del mes de Ramadán. Entre los cristianos este símbolo representa la estrella del Oeste o de Venus, la que guió a los Reyes Magos de Oriente²⁵²⁷. Dichos amuletos cristianos se realizaban a lo largo de los Viernes de Cuaresma, para terminar el Viernes de Dolores, siendo llevados a la iglesia para su bendición en Semana Santa²⁵²⁸. Estas piezas con forma de media luna tiene asimismo una interpretación de dos cuernos de animal unidos por su base, sirviendo contra el mal de ojo; su origen se encuentra en los pueblos del Antiguo Oriente y su difusión en Occidente se lleva a cabo a través del mundo romano²⁵²⁹.

A partir del siglo XIII se generaliza la "*rosa de Jericó*", flor crucífera de cuatro pétalos muy utilizada en la confección de amuletos, siempre con un significado

²⁵²⁶ A este tema se refieren diferentes azoras, como es el caso, por ejemplo de la II, 185, donde se señala: "Te preguntan por los novilunios. Di: Son señales para tiempos determinados de los hombres y de la peregrinación". Azora X, 5: "Él es Quien colocó al Sol como claridad y a la Luna como luz, y dispuso las mansiones de la Luna, a fin de que conocierais el número de los años y el cómputo..."

²⁵²⁷ BAROJA DE CARO 1945, pág. 18.

²⁵²⁸ FERNÁNDEZ OXEA 1952, tomo VIII, págs. 407-424; FERNÁNDEZ OXEA 1965, tomo XXI, números 1 y 2, págs. 143-163.

²⁵²⁹ MARTÍN ANSÓN 2004, pág. 519.

femenino al igual que ocurría con las piezas lunares²⁵³⁰. Un ejemplo es el colgante del siglo XIII-XIV, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, (nº de inventario: 5731), (fig. IV-120).



Fig. IV-120. Rosa de Jericó. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, (nº de inventario: 5731).

La denominada "*flor de Jericó*" nace de una planta que surge en los desiertos de Siria, cuyas ramas y flores vuelven a germinar cuando reciben algo de humedad. Por las características señaladas la rosa de Jericó es conocida como "*flor sagrada de la Resurrección*", existiendo la creencia de que absorbía las energías negativas transformándolas en positivas, a la vez que favorecía los nacimientos²⁵³¹.

Un amuleto de gran importancia fue la *higa*, cuya forma era la de una mano con el puño cerrado y el dedo pulgar asomando entre el índice y el corazón. Se conserva una pieza de este tipo, fechada en el siglo XIII, en Madrid, en el Instituto Valencia de Don Juan (nº de inventario: 5770), (fig. IV-121).

²⁵³⁰ BAROJA DE CARO 1945, pág. 18.

²⁵³¹ KERIBAL 1999, pág. 182; LAVAL 1996, pág. 24.



Fig. IV-121. Colgante con manos en forma de higa.
Madrid, Instituto Valencia de Don Juan (nº de inventario: 5770).

La utilización de la higa como amuleto contra el mal de ojo, la mala suerte o la fascinación es muy antigua, estando presente ya en el Próximo Oriente así como en el Antiguo Egipto. En nuestro país ya se conocía en tiempos de los cartagineses, como se desprende de los dijes en forma de higa encontrados en la necrópolis cartaginesa de Ibiza²⁵³². Tanto musulmanes como judíos emplearon remedios similares para protegerse; así, entre estos últimos se utilizó también como talismán una mano con los dedos pulgar, corazón y meñique levantados y los dos restantes doblados²⁵³³. En el *Tratado de Fascinación o de aojamiento*, del siglo XV, se señala:

*"Rasech Enod e el maestro de Girona en su Cabbala ponen que, mostrando el sadai con la mano, alçando los tres dedos postrimeros en manera de sin, e el segundo encorvado en manera de dalet, e el pulgar poniéndolo deyuso en manera de yod, e faziendo que se escuda de la mano e que diga taff taf ia maguen David, que será guardado de mala catadura de ojo por virtud d'este nombre. Empero por aver seído estos nombres judíos e non aver fecho nuestros doctores d'esto mención, non usan entre christianos d'ello"*²⁵³⁴.

De lo anterior se desprende la posición de los dedos de la mano como talismán, que si bien difiere ligeramente de lo que hemos visto anteriormente guarda cierta semejanza. Señala asimismo el Marqués de Villena que el empleo de esta costumbre no estaba extendida entre los cristianos.

²⁵³² FRANCO MATA 1986, pág. 139.

²⁵³³ RIVIERE 1974, pág. 59.

²⁵³⁴ ARAGÓN, Enrique de, 1994, Tomo I, págs. 333.

Los musulmanes utilizaron como protección contra el mal de ojo una mano abierta con los dedos juntos y dirigidos hacia el suelo a la que llamaban *kamsa*, (también conocida como "jamsa", "khams", o "khoms", así como "*Mano de Fátima*" en recuerdo de la hija del Profeta Mahoma)²⁵³⁵. Este tipo de talismán o amuleto, utilizado ya por los fenicios y heredado por los norteafricanos, debió extenderse en nuestra Península, ya que el Marqués de Villena se refiere al mismo de la siguiente forma:

*"...ponían a los niños manezuelas de plata pegadas e colgadas de los cabellos... e broslávanles en el ombro de la ropas manezuelas de plata pegadas e colgadas de los cabellos, a que dizen hamças..."*²⁵³⁶.

Se conserva una pieza arqueológica de este tipo (fig. IV-121 b), datada en la primera mitad del siglo XIII. Procede de la Alquería del Cortijo del Centeno, (La Tova, Lorca), actualmente se conserva en Lorca (Murcia), Museo Arqueológico Municipal (nº inventario: 2161)²⁵³⁷. Se trata de un colgante de plata que presenta una mano cerrada, con el pulgar ligeramente separado y un brazalete en la muñeca. El dorso está decorado mediante un triángulo inciso relleno por tres líneas horizontales; se conserva la arandela por donde pasaría una cadena o cordón para colgarla²⁵³⁸.



Fig. IV-121 b. Colgante con la mano de jamsa. Lorca (Murcia), Museo Arqueológico Municipal (Nº inv.: 2161)

3.5.1.3. Poderes provenientes de las inscripciones.

Dentro de las piezas con poderes mágicos hay que señalar asimismo aquellas que adquirirían sus atributos gracias a los motivos epigráficos con que se decoraban,

²⁵³⁵ Sobre este tipo de amuleto, véase CHAMPAULT y VERBRUGGE 1965.

²⁵³⁶ ARAGÓN, Enrique de, 1994, Tomo I, págs. 332.

²⁵³⁷ VV.AA.: *Museo Arqueológico de Lorca. Guía Didáctica. Edad Media y Sala Numismática*, Excmo. Ayuntamiento de Lorca, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Lorca, Grafisol, S.L., 2010, pág. 42.

²⁵³⁸ CATÁLOGO exposición 2010, pág. 485; GARCÍA AVILÉS 1991, págs. 125-139; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ y PONCE GARCÍA 2007, ficha 14.

práctica muy habitual en los siglos que nos ocupan, a saber, XIII y XIV. Entre los amuletos cristianos se emplearon frecuentemente invocaciones a los santos, así como alocuciones marianas, como por ejemplo "*Ave María gratia plena*", que aparece inscrita con caracteres góticos en un colgante de forma redonda con orla alrededor, fechado en la primera mitad del siglo XV, hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid, (nº de inventario: 5522), (fig. IV-122). Otras alocuciones comunes fueron "*Salve Regina*" o "*Mater Dei mamanto*", entre otras.



Fig. IV-122 . Colgante con alocución mariana.
Madrid, Instituto Valencia de don Juan, (nº de inventario: 5522).

En otras ocasiones se solicitaba la protección o la ayuda de Dios, como vemos en la pieza arqueológica del siglo XIV, conservada en el mismo lugar que la pieza anterior (nº inventario: 5539); el colgante de forma romboidal va adornado en su parte central por una cinta con la inscripción: "*DIOS AIUDAME*", (fig. IV-123).



Fig. IV-123. Colgante con inscripción. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan (nº inventario: 5539).

En el mundo musulmán se emplearon igualmente este tipo de inscripciones de carácter protector, en las que generalmente aparecían uno o varios de los noventa y nueve nombres de Alá²⁵³⁹. En el Instituto Valencia de Don Juan se conservan numerosas piezas, entre ellas, un colgante de forma romboidal, fechado en el siglo XIV, adornado en su parte central con la palabra "Alá" en caracteres cúficos, (nº de inventario: 5572), (fig. IV-124).



Fig. IV-124. Colgante con invocación a Alá. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, (nº de inventario: 5572).

En otras ocasiones dichas piezas protectoras iban decoradas con versículos coránicos a los que se les atribuían poderes mágicos. Un ejemplo es el anillo fechado entre los siglos XII-XV²⁵⁴⁰, conservado en Madrid, Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades (nº inv. antiguo: 741), (fig. IV-125); la pieza está realizada en plata con media perla engastada en la que aparece una inscripción en caracteres árabes que dice: *"no hay más divinidad que Dios. Él solo"*²⁵⁴¹.

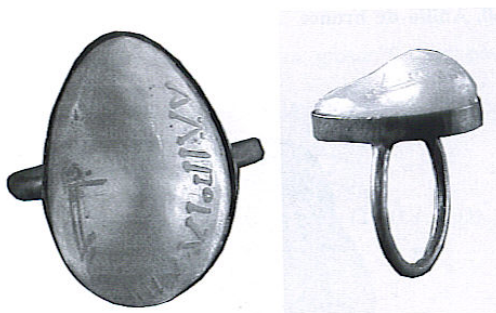


Fig. IV-125. Anillo con inscripción árabe. Madrid, Real Academia de la Historia (nº inv. antiguo: 741).

²⁵³⁹ MARTÍN ANSÓN 2004, pág. 419.

²⁵⁴⁰ MARTÍNEZ NÚÑEZ 2001, pág. 296.

²⁵⁴¹ EIROA RODRÍGUEZ 2006, pág. 118.

Se conserva una pulsera epigrafiada, de época almohade (siglos XII-XIII), hallada en el castillo de Allende, situado junto a la localidad de Zuheros, Córdoba, y conservada en el Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba, (fig. IV-126)²⁵⁴². La pieza arqueológica, realizada en bronce, presenta una forma de cinta plana. En ambos extremos se conserva parte del sistema de cierre, constituido por dos prolongaciones o lengüetas de extremo curvo en el lado derecho, y por otro apéndice similar en el lado izquierdo opuesto. Según Martínez y Carmona, ambos extremos se unirían por medio de un pasador central, no conservado actualmente. Presenta una decoración geométrica y epigráfica en su lado externo, trazada y retocada a buril. La inscripción, en cúfico almohade, presenta una fórmula propiciatoria muy repetida; así dice: *"La bendición completa y el (¿beneficio universal?) ... y la prosperidad, la bendición (?) y la generosidad"*²⁵⁴³ (fig. IV- 127).



Fig. IV-126. Pulsera con inscripción, y detalle de la misma. Priego de Córdoba, Museo Histórico Municipal.

Similar al anterior, es el brazalete realizado en bronce, procedente de Fuencubierta, La Carlota (Córdoba), asentamiento que podría situarse entre los siglos XI al XIII, según datos aportados por el Museo de la Carlota, donde se conserva²⁵⁴⁴. La pieza, de época califal, datada a finales del siglo X, o principios del XI, consta de dos fajas enfrentadas separadas por un listel sin decoración, provistas de anilla, que sería parte del sistema de cierre, ahora desaparecido. En el lado externo, presenta decoración epigráfica cúfica, trazada en relieve, que queda delimitada, a su vez, por una banda lisa.

²⁵⁴² MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio, y CARMONA ÁVILA, Rafael: "Una pulsera epigrafiada de época almohade hallada en el castillo de Allende (Zuheros, Córdoba)", en *ANTIQUITAS* nº 10, Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba, 1999, págs. 161-166.

²⁵⁴³ MARTÍNEZ y CARMONA 1999, págs. 161-162.

²⁵⁴⁴ MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio: "Nuevos testimonios epigráficos andalusíes hallados en la provincia de Córdoba", en *ANTIQUITAS* nº 13, Museo Histórico Municipal de Priego Córdoba, 2001, págs. 227-229.

La leyenda de la inscripción, en la franja superior, dice: *"El poder es de Dios"*, y en la zona inferior: *"Allah"*; sentencia que tiene un claro carácter votivo y profiláctico²⁵⁴⁵, (fig. IV-127).

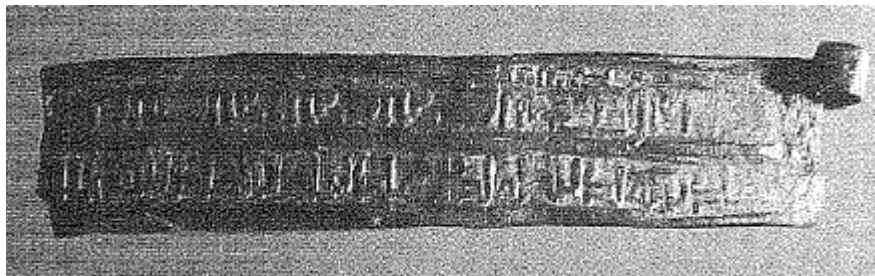


Fig. IV-127. Pulsera con inscripción cúfica. Museo de la Carlota (Córdoba).

Los judíos también hicieron uso de este tipo de joyas con inscripciones de carácter protector; así, lo vemos en el anillo procedente de la necrópolis de Montjuic (Barcelona), fechado en el siglo XIII-XIV, y conservado en el Museo Sefardí de Toledo, (fig. IV-128)²⁵⁴⁶, en cuyo chatón aparece la inscripción en hebreo *"Entre las mujeres en la tienda Astruga sea bendecida"*, inscripción que según Cantera y Millas haría referencia a un pasaje de la Biblia (Jueces 5, 24) donde se lee:

*"¡Bendita eres entre todas las mujeres, Jahel
esposa de Haber, cineo,
bendita sea en su pabellón!"*



Fig. IV-128. Anillo con inscripción hebraica. Toledo, Museo Sefardí.

²⁵⁴⁵ Ibidem, pág. 228.

²⁵⁴⁶ El estudio de la pieza y la traducción de su inscripción es obra de los autores CANTERA y MILLAS 1956. Véase también CATÁLOGO exposición 2002, nº 64, pág. 125.

En la Catedral de Toledo se conservan dos amuletos en forma de disco que van provistos de sendos agujeros para poder colgarlos al cuello. Aunque están elaborados con latón, su riqueza radica en las inscripciones con que están decorados. El primero con la palabra "Yahvé" en el centro, alrededor los nombres de cinco ángeles: Gabriel, Barakhiel, Rafael, Mikhael y Uriel; entre dos hilos de perlas aparecen los cuarenta y un nombres o epítetos divinos que se disponen de manera similar a los radios de una bicicleta. La segunda pieza arqueológica lleva en el centro las palabras: "Dios Omnipotente" y en cuatro círculos concéntricos el salmo 67²⁵⁴⁷.

²⁵⁴⁷ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, págs. 245-246.

CAPÍTULO V: COSMÉTICOS Y **PERFUMES.**

La decoración del cuerpo por medio de todo tipo de técnicas y sustancias ha sido un hábito en todas las culturas conocidas. En unos casos la finalidad era la identificación de un determinado grupo o estatus social, otras veces era un ritual de carácter religioso o guerrero²⁵⁴⁸. En la Baja Edad Media cristiana, los cosméticos y perfumes estaban en relación con el embellecimiento del cuerpo, de acuerdo con unos determinados cánones de belleza, con el fin de resultar más atractivos sexualmente. No obstante, ya desde la época de Tertuliano a comienzos del siglo III, el cuidado y la modificación del cuerpo habían sido asociados a dos pecados: la lujuria y el orgullo, ya que todo aquello que era natural se asociaba a la obra de Dios, mientras que lo ficticio era obra del diablo, por lo que dicho autor, en uno de sus sermones, advertía del peligro, recomendando por el contrario acicalarse por medio exclusivo de los:

*“ungüentos y ornamentos de los profetas y apóstoles, tomando la blancura de la sencillez, el rubor de la honestidad, pintados vuestros ojos con la vergüenza y vuestra boca con la discreción...”*²⁵⁴⁹.

En los *Cuentos de Canterbury*²⁵⁵⁰, obra escrita en el siglo XIV por el inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), se hace la recomendación de apoyarse en el siguiente texto de San Pablo:

*"Que las mujeres se adornen modestamente, con recato y sobriedad..."*²⁵⁵¹.

En la primera parte del *Roman de la Rose*, escrita por Guillaume de Lorris entre 1225 y 1240, se hace referencia al mismo tema, al recomendar:

*"Cósete las mangas, peina tus cabellos,
pero no te empolves y no te depiles,
pues estas son cosas propias de mujeres
o de quienes tienen condición dudosa,
que encuentran placer, desgraciadamente,
en unos amores contranaturales"*²⁵⁵²

²⁵⁴⁸ SOLLER 2005, pág. 100.

²⁵⁴⁹ TERTULIANO 2001, libro II, capítulo 13.7; op. cit., pág. 119.

²⁵⁵⁰ CHAUCER 2001, "Prólogo de la comadre de Bath", pág. 209

²⁵⁵¹ El texto hace referencia a: I Timoteo II:9.

²⁵⁵² LORRIS y MEUNE, 1988, versos 2169-2174, pág. 100. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 53: *"Couds tes manches, peigne tes cheveux. Mais ne te farde ni ne t'épile, cela n'appartient qu'aux dames ou à ceux de mauvais renom qui ont inventé des amours contre nature"*.

La misma idea se extendió igualmente entre los musulmanes, ya que toda mujer que realizaba trabajos de peinadora, depiladora o realizaba tatuajes, así como toda aquella que utilizaba dichos servicios, eran maldecidas por el Profeta Mahoma, puesto que modificaban en cierto modo la creación de Dios²⁵⁵³. Alteraciones que el Corán considera inspiradas por Satán, quien dijo:

*"Los extraviaré, los tentaré, les mandará cortar las orejas de las cabezas de ganado, les mandaré y cambiarán la creación de Dios"*²⁵⁵⁴.

Por otra parte, Alá advierte a las mujeres:

*"Di a las creyentes que bajen los ojos, oculten sus partes y no muestren sus adornos más que en lo que se ve. ¡Cubran su seno con el velo! No muestren sus adornos más que a sus esposos, o a sus padres, o a los padres de sus esposos, o a sus hijos, o a los hijos de sus esposos, o a sus hermanos, o a los hijos de sus hermanos, o a los hijos de sus hermanas, o a las mujeres, o a los esclavos que posean, o a los varones, de entre los hombres, que carezcan de instinto, o a las criaturas que desconocen las vergüenzas de las mujeres; éstas no meneen sus pies de manera que enseñen lo que, entre sus adornos, ocultan. Todos volveréis a Dios, ¡oh, creyentes! Tal vez seáis bienaventurados"*²⁵⁵⁵

No obstante, ninguna de las prohibiciones anteriores consiguieron detener estas prácticas²⁵⁵⁶, como veremos a continuación.

La idea anteriormente expuesta se pone de manifiesto con gran frecuencia en la iconografía del Occidente cristiano. Tenemos un ejemplo en el *Ritter vom Turm*, obra del siglo XIV²⁵⁵⁷, en una de cuyas ilustraciones se representa al Diablo y la coqueta donde puede verse una mujer de la nobleza quien, al peinarse frente al espejo ve en éste reflejado al diablo, (fig. V-1). Algo similar se repite en el *Tapiz del Apocalipsis*, obra de

²⁵⁵³ NADALES ÁLVAREZ, M^a Jesús: "Mujeres en al-Ándalus", en *Isla de Arriarán*, XXVIII, diciembre 2006, pág. 162.

²⁵⁵⁴ Corán 2001, azora IV:119, pág. 82.

²⁵⁵⁵ Ibidem, azora XXIV:31, pág. 306.

²⁵⁵⁶ FIERRO, M^a Isabel: "La mujer en el trabajo en el Corán y el Hadiz", en Viguera Molins, M.J. (ed.): *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Madrid, ediciones de la Universidad Autónoma, 1989, pág. 45.

²⁵⁵⁷ Traducción al alemán del *Livre pour l'enseignement de ses filles*, obra del francés Geoffrey La Tour-Laudry (ca. 1320-1391), que se convirtió en uno de los tratados sobre educación más famosos de la Baja Edad Media.

Nicolás Bataille, ca. 1373-1379, conservada en Angers, Musée des Tapisseries, donde aparece la figura de la Gran Prostituta sobre las aguas, acicalándose frente a un espejo, (fig. V-2). Otro ejemplo en la sirena, símbolo de la seducción, que porta un espejo y un peine en sus manos, representada en el fol. 70 v. del *Salterio Luttell*, de ca. 1330-1345, conservado en Londres, British Library, Ms. 42130 (fig. V-3).



Fig. V-1. La coqueta y el diablo. *Ritter vom Turm*. Leipzigs, Museum der bildeuden Künste.



Fig. V-2. La Gran Prostituta peinándose frente a un espejo.
Nicolás Bataille: *Tapiz del Apocalipsis*, ca. 1373-1379. Angers, Musée des Tapisseries.



Fig. V-3. Sirena portando un espejo y peine. *Salterio Luttrell*. Londres, British Library, Ms. 42130, fol. 70 v.

Pero por otra parte y en una evidente contradicción con lo anterior, no hay que olvidar que durante la Edad Media el placer estético estaba ligado de manera privilegiada a la visión, la cual, a su vez, dependía de la luz, contrapuesta a las tinieblas generadoras del miedo, por lo que cuanto más brillante fuera un cuerpo más bello y noble sería; de hecho Dios era la luz en estado puro²⁵⁵⁸. Igualmente, en la descripción de los temperamentos, el sanguíneo es el privilegiado, porque hace la tez clara y el semblante sonriente, mientras que el melancólico, es decir, el saturnino, se inclina del lado de lo oscuro²⁵⁵⁹. Así, los hombres medievales eran atraídos por todo aquello que brillaba, como podía ser una bella cabellera rubia, que pudiera compararse a los rayos de sol.

²⁵⁵⁸ VERDON 1996, pág. 152.

²⁵⁵⁹ ARIÈS y DUBY 1988, tomo 2, pág. 358.

1. EL CANON DE BELLEZA MEDIEVAL.

1.1. La mujer cristiana.

A pesar de aceptar el hecho de que el maquillarse o utilizar cualquier otro recurso de cosmética suponía rechazar el aspecto físico otorgado por Dios, existían una serie de normas de belleza que la mujer cristiana se veía obligada a cumplir para ser aceptada, ya que la valoración de la belleza externa hablaba del individuo frente al colectivo, identificándose con lo bueno, en contraposición a lo feo o malvado. De lo anterior da testimonio Santo Tomás de Aquino (1224 ó 1225 - 1274), en la *Suma de Teología*:

*"...para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero la integridad o perfección: lo inacabado es por ello feo; segundo, la debida proporción y armonía y, por último, la claridad, y así lo que tiene un color nítido se le llama bello"*²⁵⁶⁰.

Esta misma constante que se mantuvo a lo largo de la Edad Media, se refleja con gran claridad en el arte, tanto en pintura como en escultura; así, si tomamos como ejemplo cualquier representación del Juicio Final, veremos a los horrorosos demonios frente a los ángeles llenos de belleza. También las representaciones de los vicios o pecados están repletas de fealdad, en contraposición a las de las virtudes, santas o mártires.

Son numerosas las obras literarias, tanto cristianas como musulmanas o judías, que nos hablan de ese ideal de belleza femenino en la Baja Edad Media. Entre las cristianas la hermosura gótica consistía, entre otras cosas, en poseer una piel blanca, algo que se refleja ya con anterioridad en el *Poema de Mio Cid*, de ca. 1140, donde se hace alusión a este tema al señalar:

*"...¡En braços tenedes mis fijas tan blancas como el sol!..."*²⁵⁶¹

También en la *Historia Troyana*, de mediados del siglo XIV, se hace referencia a la blancura de la piel del siguiente modo:

²⁵⁶⁰ TOMÁS DE AQUINO 2001, Parte Primera, cuestión 39 artículo 8, pág. 389.

²⁵⁶¹ *Cantar de Mio Cid* 1999, verso 2333, op. cit., pág. 318.

“... mays blanca era que a neve nen que flor de lyrio ...”²⁵⁶².

En la *Vida de Santa María Egipciaca*, principios del siglo XIII, tenemos la descripción de la santa en su época de juventud, momento en que su belleza era deseada por todos los hombres de Alejandría:

*"Abié redondas las orejas,
blanquas como leche d'ovejas;
ojos negros, e sobreçejas;
alba fruenta, fasta las çernejas.
La faz fenié colorada,
como la rosa cuando es granada;
boqua chica e por mesura
muy ferosa la catadura.
Su cuello e su petrina
tal como la flor dell espina.
De sus tetiellas bien es sana
tales son como maçana.
Braços e cuerpo e tod' lo al
blanco es como cristal".*²⁵⁶³

Como se desprende de los versos anteriores, los pechos debían ser turgentes y redondos, también entre las mujeres musulmanas, como veremos más adelante al tratar su canon de belleza.

Manuel Dies de Calatayud en su obra *Flores del Tesoro de la Belleza*, de mediados del siglo XIV, insiste igualmente en la blancura de la piel, dando numerosas recetas para la consecución de dicho fin²⁵⁶⁴.

Para ser bella, además de poseer una piel blanca, las mejillas debían ser tersas y estar desprovistas de pecas u otras imperfecciones, sin olvidar otro detalle, y es que el cuerpo femenino debía estar completamente carente de vello. En cuanto a los ojos, lo

²⁵⁶² *Historia Troyana* 1975, fol. 50 v, pág. 96.

²⁵⁶³ *Vida de Santa María Egipciaca* 2002, versos 213-226, pág. 24.

²⁵⁶⁴ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulos XXII al XXXVII, págs. 40-49.

bello era tenerlos grandes con una sombra oscura, los dientes blancos, y los labios y encías rojas. También estaban de moda los vientres abultados a imitación de las mujeres embarazadas, exhibiendo de este modo su capacidad de ser fértil²⁵⁶⁵, como vemos en El baño de Betsabé, miniatura del *Livre d'heures* francés del siglo XV, conservado en la Bibliothèque Municipale de Lyon, (Ms. 5141), fol. 89²⁵⁶⁶ (fig. V-4). Encontramos otro ejemplo en la escultura de la Virgen perteneciente a una Anunciación, de origen italiano, posiblemente sienesa, de ca. 1360-1380²⁵⁶⁷, en la Colección Thyssen-Bornemisza, (fig. V-5).



Fig. V-4. El baño de Betsabé. *Livre d'heures*, Bibliothèque Municipale de Lyon (Francia), Ms. 5141, fol. 89.



Fig. V-5. Virgen de una Anunciación. Madrid, Colección Thyssen-Bornemisza.

El Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, escrito entre los años 1330 y 1343, hace referencia a los señalados atributos, del siguiente modo:

*“Busca mujer esbelta, de cabeza pequeña,
cabellos amarillos, no teñidos de alheña,
las cejas apartadas, largas, altas, en peña,
ancheta de caderas, esta es talla de dueña;*

*ojos grandes, hermosos, expresivos, lucientes,
y con largas pestañas, bien claros y rientes,*

²⁵⁶⁵ ALEXANDRE-BIDON 2011, pág. 88.

²⁵⁶⁶ En la miniatura se aprecian marcas de una censura posterior ALEXANDRE-BIDON 2011, pág. 89.

²⁵⁶⁷ WILLIAMSON 1987, págs. 98-102.

*las orejas pequeñas, delgadas; para mientes
si tiene el cuello alto, así guste a las gentes;*

*la nariz afilada, los dientes menudillos,
iguales y muy blancos, un poco apartadillos,
las encías bermejas, los dientes agudillos,
los labios de su boca bermejos, angostillos;*

*La su boca pequeña; así, de buena guisa,
su cara sea blanca, sin vello, clara y lisa; ...*²⁵⁶⁸

El cabello debía ser largo y preferentemente rubio; así, en el *Libro del Caballero Zifar*, de principios del siglo XIV, se hace referencia al tema del siguiente modo:

*"... e de los cabellos de la emperatriz, que non semejava sinon fino oro, de guisa que non avía departimiento ninguno entre ellos e el oro, salvo que eran más primos e más sotiles que los filos de oro"*²⁵⁶⁹.

No obstante, también las mujeres de pelo castaño o muy morenas, especialmente entre las musulmanas, eran consideradas como bellas, estando dentro del canon de belleza, como veremos más adelante. Por el contrario, el cabello pelirrojo era rechazado, al considerarse moralmente negativo²⁵⁷⁰. Las cejas debían estar bien perfiladas, ser arqueadas y poco pobladas, como se refleja en el siguiente párrafo de la *Historia Troyana*:

*"... et as sobronçellas delgadas et enfestas para çima..."*²⁵⁷¹.

Los ejemplos iconográficos hispanos, en los que aparece representada la mujer cristiana considerada "bella", son muy numerosos; así, la vemos reflejada en los fols. 8 r. y 32 r. del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-6), (figs. V-6 y V-7 respectivamente). Otros ejemplos los hallamos en la Cantiga CCCXXX del Códice de los Músicos, ca. 1272-

²⁵⁶⁸ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofas 432-435, pág. 105.

²⁵⁶⁹ *Libro del Caballero Zifar* 1982, pág. 395.

²⁵⁷⁰ ARIÈS y DUBY 1988, tomo 2, pág. 360.

²⁵⁷¹ *Historia Troyana* 1975, pág. 100.

1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. B.j.2), (fig. V-8); así como en la *Historia Troyana*, códice iluminado ca. 1350, conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. H-I-6), en el folio en el que se representa a los Troyanos saliendo a la batalla, (fig. V-9).



Fig. V-6. Mujer cristiana que se adapta al canon de belleza medieval. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 8 r.

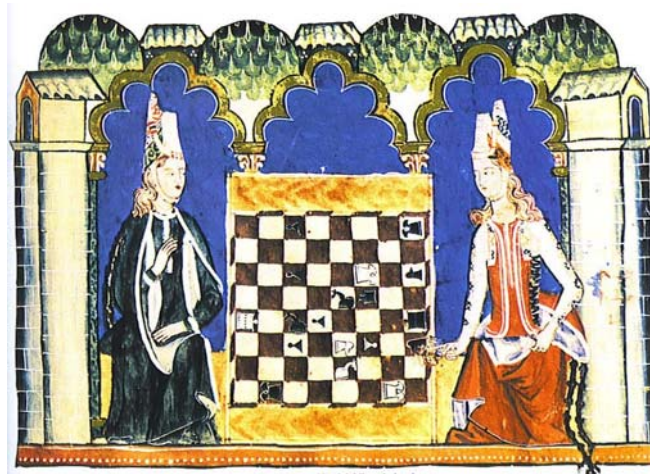


Fig. V-7. Mujeres cristianas que se adaptan al canon de belleza medieval. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 32 r.



Fig. V-8. Mujer cristiana que se adapta al canon de belleza medieval. *Cantigas de Santa María*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. B.j.2. Cantiga CCCXXX.



Fig. V-9. Mujer cristianas que se adaptan al canon de belleza medieval. *Historia Troyana*, "Los Troyanos saliendo a la batalla". Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-6.

Las señaladas características cobraron tal importancia, que ese mismo ideal de belleza fue adoptado como prototipo para las representaciones de la Virgen, siendo numerosos los ejemplos iconográficos; así, lo vemos en la imagen de la Virgen riojana de la Abadía de Valvanera (Anguiano), de ca. 1183, (fig. V-10), representada con el cabello de un bello color dorado, piel blanca, mejillas sonrosadas, labios rojos, y cuyos ojos y cejas aparecen perfilados de negro



Fig. V-10. Virgen entronizada, hacia 1183. Abadía de Valvanera (Anguiano).

Las fuentes literarias de otros lugares de la Europa cristiana nos indican un canon de belleza similar al que veíamos anteriormente, que se mantendrá sin cambios entre los siglos XII al XV²⁵⁷²; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, escrita por Guillaume de Lorris entre 1225 y 1240, el autor describe los encantos de la que todos llamaban "Belleza", del siguiente modo:

*"tenía la tez no negra ni oscura,
sino que era clara, igual que la luna,
.....
Un rostro tenía muy claro y muy terso;
su cuerpo era esbelto, grácil, delicado,
.....
Sus cabellos eran muy rubios y largos,..."*²⁵⁷³

En la obra *Jeu de la Feuillée* (Juego de la enramada), escrita por Adam de la Halle (1237?-1288?)²⁵⁷⁴, ca. 1276, el autor traza el retrato de la mujer ideal, basándose

²⁵⁷² VERDON 1999, pág. 14.

²⁵⁷³ LORRIS y MEUNE, 1988, versos 990-1007, págs. 68-69. Véanse también los versos 527, pág. 56: "Cabellos tenía rubios como el oro"; 529, pág. 56: "frente reluciente cejas arqueadas"; verso 536, pág. 56: "muy blanca la cara, algo sonrosada"; 537, pág. 56: "la boca pequeña y algo groseñuela"; 853, pág. 64: "muy rubio y brillante"; 21136, pág. 609: "rubios y brillantes como el oro fino"; 21153, pág. 609: "cuyo cabello semejaba al oro".

en la belleza de su esposa, en el momento en que se enamoró de ella, entre cuyos atributos se encuentra una ondulada y abundante cabellera, brillante como el oro; la frente bien proporcionada, blanca y lisa; las cejas arqueadas, finas y bien definidas; los ojos negros y brillantes; la nariz recta; las mejillas blancas; la boca fina, fresca y roja, que deja entrever unos dientes regulares y billantes; el cuello de piel blanca, como los brazos, que son redondeados y delgados; las manos blancas con dedos finos y largos, terminados en unas uñas lisas y sonrosadas; sus senos firmes y turgentes; el vientre abultado y las caderas estrechas:

*"Ses cheveux brillent comme de l'or, drus, ondulés et frémissants. Elle a le front bien proportionné, blanc, lisse, large et dégagé; les sourcils arqués, fins et dessinant une ligne régulière de poils bruns comme un trait de pin ceau pour embellir le regard; des yeux noirs, vifs et bien fendus, engageants, grands sous de fins paupières; entre eux, l'arêt du nez belle et droite. Ses blanches joues forment deux fossettes quand elle rit. Sa bouche, fine aux deux coins et charnue au milieu, fraîche, vermeille comme la rose, laisse entrevoir des dents éclatantes, régulières et bien serrés. En dessous de son menton fendu naît une blanche gorge qui descend jusqu'aux épaules sans fossettes et s'élargit peu à peu; derrière, la nuque sans poil, blanche et ronde, fait un petit pli sur la tunique. De ses épaules qui se pointent pas descendent des longs bras, ronds et minces là où il convient. De ses blanches mains naissent de beaux doigts longs, aux extrémités effilées, recouverts de beaux ongles roses, lisses et nets près de la chair. Sur le devant, ses seins pointent, durs et courts, hauts et parfaits; puis viennent son ventre saillant et ses reins creusés, ses hanches étroites, ses jambes galbées, ses mollets dodus, ses chevilles fines, ses pieds cambrés, minces et nerveux"*²⁵⁷⁵.

Un siglo más tarde sigue estando en vigor el mismo canon de belleza, según se desprende de los poemas del francés Eustache Deschamp (1346-1406)²⁵⁷⁶. También en los *Cuentos de Canterbury*, obra del inglés Geoffrey Chaucer (ca. 1340-1400), se hace

²⁵⁷⁴ Adam de la Halle, también conocido como Adam le Bossu (el jorobado) y le Boiteux (el cojo), trovador, poeta y músico francés quien terminó con la tradición largamente establecida de escribir poesía y música litúrgica, siendo uno de los fundadores del teatro secular en Francia.

²⁵⁷⁵ VERDON 1999, págs. 13-14.

²⁵⁷⁶ Ibidem, pág. 14.

referencia al "*cabello de un dorado rubio*"²⁵⁷⁷, al "*cuerpo cimbreante y flexible*", así como a las "*arqueadas cejas, delgadas y negras como endrinas*"²⁵⁷⁸, y a los "*pechos empinados y redondos*"²⁵⁷⁹.

Fuera de las fronteras españolas, los ejemplos iconográficos en los que aparece reflejada la mujer cristiana considerada como "bella" son muy numerosos; así, lo vemos en el fol. 133 del *Graduel à l'usage de l'Abbaye de Notre Dame de Fontevrault*, ca. 1250-1260, conservado en la Bibliothèque Municipale de Limoges, Ms. 02, (fig. V-11). Otro ejemplo en el fol. 249 v. del *Codex Manesse*, obra realizada en Zurich, ca. 1310-1340, y conservada en Heidelberg, Universitätsbibliothek, (Codex Pal. Germ. 848), (fig. V-12); así como en el fol. 69 de la obra *Theatrum Sanitatis*, manuscrito del siglo XIV, conservado en Roma, Biblioteca Casanatense (Ms. 4182) (fig. V-13).



Fig. V-11. Mujer francesa considerada como "bella".
Graduel à l'usage de l'Abbaye de Notre Dame de Fontevrault.
Bibliothèque Municipale de Limoges, Ms. 02, fol. 133.



Fig. V-12. Mujer europea que se adapta al canon de belleza medieval. *Códex Manesse*.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Pal. Germ. 848, fol. 249 v.

²⁵⁷⁷ CHAUCER, Geoffrey 2001, "Cuento del Caballero", pág. 92.

²⁵⁷⁸ Ibidem, "Cuento del Molinero", pág. 139.

²⁵⁷⁹ Ibidem, "Cuento del Administrador", pág. 156.



Fig. V-13. Mujeres del norte de Italia, consideradas "bellas".
Theatrum Sanitatis, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, fol. 69.

1.2. La mujer musulmana.

En la traducción del original árabe de la *Doncella Teodor*²⁵⁸⁰ al español, realizada en el siglo XIII, se anotan dieciocho rasgos propios de la mujer hermosa, ordenados en seis grupos de tres, de forma que a seis marcas de belleza le corresponden tres partes del cuerpo²⁵⁸¹. Como atributos se encuentran tres relacionados con el tamaño: largo, pequeño y ancho; y tres colores: blanco, negro y rojo; todos ellos están en relación con tres partes del cuerpo. Así, la belleza consiste en poseer tres partes del cuerpo largas: el torso, el cuello y los dedos; tres pequeños: la boca, la nariz y los pies; tres anchos: las caderas, los hombros y la frente; tres de color blanco²⁵⁸²: la piel, los dientes y la córnea; tres negros: el cabello, las cejas y las pupilas de los ojos; tres rojos: las mejillas, los labios y las encías²⁵⁸³.

Muchas de las características anteriores, son coincidentes con aquellas que debían poseer las bellas cristianas, como hemos visto al estudiar su canon de belleza, especialmente aquellas señaladas por el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*, o

²⁵⁸⁰ Traducción de un cuento árabe, en las *Mil y una Noches*, basado en la historia de una esclava llamada Tawaddud.

²⁵⁸¹ VALERO 1996, pág. 103.

²⁵⁸² Según el texto traducido, pueden ser blancos: el cuerpo, los dientes y el blanco del ojo; o: el cuerpo, la cara y los dientes; pueden ser bermejos: los labios, las mejillas y las encías; o: labios, encías y carrillos (Sobre este tema véase VALERO 1996, págs. 103 y ss.)

²⁵⁸³ El texto íntegro aparece citado en KULLY, Max: "Der Schönheitskatalog. Ein übersehenes literarisches Motiv", en *Gotes und der werlde hulde*, Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag, Bern und Stuttgart: Francke Verlag, págs. 200-311. Véanse también las obras de METTMANN, 1961, págs. 143; VALERO 1996, pág. 103; SOLLER 2005, págs. 94-95.

las que se mencionan en la *Vida de Santa María Egipciaca*, por lo que ciertos autores ven una clara influencia musulmana en la obra castellana²⁵⁸⁴.

Como hemos visto más arriba, uno de los rasgos incluidos en el código árabe de belleza femenina consistía en poseer una boca de labios finos, a lo que hay que añadir la importancia que se otorgaba a la humedad de los labios, al intensificar su color rojo, y la blancura de los dientes²⁵⁸⁵.

Al mencionado ideal de belleza de la mujer musulmana, hacen referencia numerosas fuentes literarias; así, en *El collar de la paloma*, escrita por Ibn Hazm de Córdoba, alrededor de 1022, se hace referencia a la blancura de la piel del siguiente modo:

*"...un sol encarnado en esta doncella,
de figura como un blanco rollo de pergamino...*

*Su rostro es una perla; su cuerpo un jazmín;
ámbar su aliento; toda ella, luz."*²⁵⁸⁶

En la misma obra se insiste en el tema al señalar:

*"En medio de su tez blanca son los lunares
como nenúfares en un jardín de narcisos"*²⁵⁸⁷.

En otros versos Ibn Hazam llega a relacionar la blancura de la piel con Dios en contraposición con lo oscuro, perteneciente a los infiernos, de forma similar a las apreciaciones de Santo Tomás en su *Suma de Teología*; así señala:

*"Sólo las criaturas de Dios más alejadas de toda ciencia
prefieren los cuerpos negros, de color de carbón:
negro es el color de los moradores del infierno;
negro el vestido de los que lloran por perdido un hijo y están de luto;..."*²⁵⁸⁸

²⁵⁸⁴ LÓPEZ-BARALT 1992, págs. 73-83; MARCOS-MARÍN 1999, págs. 22-39.

²⁵⁸⁵ OELKER 2006, pág. 43.

²⁵⁸⁶ HAZM 2007, capítulo 27, pág. 265.

²⁵⁸⁷ Ibidem, capítulo 29, pág. 294.

²⁵⁸⁸ Ibidem, capítulo 7; pág. 139.

Al-Saundi (Secunda, Córdoba 1231-?), en su obra *Elogio del Islam español* señala uno de los dichos de Ibn Suhayd²⁵⁸⁹, en el que se ponen de manifiesto los señalados atributos:

*"Me arrastré hacia ella insensiblemente,...
Besé el blanco brillante de su cuello; apuré el rojo vivo de su boca,
y pasé con ella mi noche deliciosamente, hasta que
las tinieblas sonrieron mostrando los blancos dientes de la aurora"*²⁵⁹⁰

La poetisa árabe-andaluza más celebre de Granada, Hafsa bint al-Hayy al-Rakuniyya (1135-1191)²⁵⁹¹, hace referencia al mismo tema, al describir a su rival²⁵⁹² del siguiente modo:

*"¡Oh tú que eras el hombre más fino del mundo
antes que el destino te hiciera caer!
Estás enamorado de una negra como la noche,
donde se ocultan los encantos de la belleza;
donde no se ve la hermosura del rostro,
ni, desde luego, el rubor de las mejillas.
¡Dime tú que sabes tanto de amar a las formas bellas!
¿Quién puede amar un jardín que no tiene flores?"*²⁵⁹³

También Ibn al-Zaqqaq, en el siglo XII, elogia el color sonrosado de las mejillas al señalar:

*"¿Qué culpa tienen?, pregunté; y la lluvia me contestó: Han robado el color rojo de las mejillas bonitas"*²⁵⁹⁴.

El cadí de Córdoba y Sevilla Abu Hafs ibn 'Umar al-Qurtubi, en tiempos de Yusuf b. 'Abd al-Mu'min, siglo XII, pone de manifiesto algunos de los atributos de la mujer musulmana, en los siguientes versos:

²⁵⁸⁹ Fue nieto de un visir de 'Abd al-Rahman III al-Nasir (992-1034) (AL-SAQUNDI 1934, pág. 66).

²⁵⁹⁰ AL-SAQUNDI 1934, pág. 66.

²⁵⁹¹ GARULO 1986, págs. 71-85.

²⁵⁹² La mayor parte de su poesía tiene como motivo sus apasionados amores con el también poeta y aristócrata granadino Abu Ya'far ibn Said, de Alcalá la Real (NAVADALES 2006, págs. 159-184).

²⁵⁹³ RUBIERA MATA 1989, pág. 144.

²⁵⁹⁴ AL-SAQUNDI 1934, pág. 71.

"Tiene unas caderas opulentas suspendidas de un talle delicado; y estas caderas son para mí y para ella un tirano:

*Para mí, porque me atormentan cuando pienso en ellas para ella, porque la fatigan cuando quiere ponerse en pie".*²⁵⁹⁵

Al-Hamadani (Hamadan, Irán, 1314 - cerca de Kunar, Cachemira, India, 1385), nos describe el ideal de mujer del modo siguiente:

*"Maravillaron a Bistr el negro de mis ojos y unos brazos blancos como la plata. Al alcance de su vista hay una de cintura breve que se pavonea con ajorcas, la más hermosa mujer que camina... " "... un cuerpo cual brocado, un rostro semejante a una lucerna, ojos como de oveja, senos parejos al mejor marfil, vientre cual loco de hacanea, entrañas de puerta breve"*²⁵⁹⁶.

Por el contrario y según señala este mismo autor, su antítesis es la mujer cuya *"boca no es fresca, ni sus pechos enhiestos, ni su vientre engendra; sus ojos están tristes, su saliva no es pura..."*²⁵⁹⁷

Además del color negro de los ojos, al que hacía referencia Al-Hamadani, estos debían ser semejantes a los que poseen las bellísimas "huríes", vírgenes creadas para compañeras de los bienaventurados en el paraíso, cuyos ojos son relucientes o resplandecientes²⁵⁹⁸, además de rasgados, según se indica en la azora XLIV, 54 del Corán:

*"Así será: Los casaremos con mujeres de ojos rasgados"*²⁵⁹⁹.

En la azora LII, 20 vuelve a prometerse a los fieles la misma recompensa:

*"...reclinaos en estrados alineados. Los casaremos con mujeres de ojos rasgados huríes"*²⁶⁰⁰.

²⁵⁹⁵ Ibidem, pág. 89.

²⁵⁹⁶ AL-HAMADANI 1988, maqamas 51 y 52.

²⁵⁹⁷ Ibidem, maqama 52.

²⁵⁹⁸ El término árabe, "hur" tiene, entre otros significados el relativo a la idea de belleza, especialmente referida a los ojos, en los que contrasta el blanco intenso de la córnea, con la negrura de las pupilas. Y de "hur" proviene el apelativo de "huriya" (LÓPEZ-BARALT 1992, pág. 74, 75).

²⁵⁹⁹ El Corán 2001, pág. 442.

²⁶⁰⁰ Ibidem, pág. 472.

El poeta místico Ibn 'Arabi, en su obra *Taryuman al-aswaq* (intérprete de los deseos), utiliza la raíz "hur" en el original árabe, término al que se ha hecho referencia anteriormente, al señalar que las doncellas tienen rostros brillantes y asesinan de amor con sus ojos negros²⁶⁰¹. Al mencionado contraste cromático hace referencia Sir Richard Burton en su traducción inglesa del *Jardín Perfumado* del Jeque Nefzawi (Túnez, siglo XIV o XV), cuando establece su ideal estético femenino, celebrando la calidad de "hur" que deben tener los ojos de su bella; así traduce:

*"She will have eyebrows of Ethiopian blackness, large black eyes,
with the white of them very limpid"*²⁶⁰²

La poesía árabe raramente hace mención de hombres o mujeres rubios, aunque Ibn Hazm señala que los gobernantes omeyas preferían a las mujeres rubias²⁶⁰³. Si hay constancia de que una bella cabellera debía ser ondulada, según señala Hafsa bint al-Hayy al-Rakuniyya (1135-1191):

*"¿Vienes tú a mí o voy a tu lado?
.....
mis labios son aguada dulce y transparente
y mis bucles ramas que dan sombra; ..."*²⁶⁰⁴

Otro rasgo de belleza era poseer un pecho terso, según se desprende de la *Historia de Bayad y Riyad*, de principios del siglo XIII²⁶⁰⁵, en donde se señala que los pechos de la joven *"parecían dos manzanas en un plato de mármol"*²⁶⁰⁶. También en el *Corán* se describe a las huríes como muy fértiles y abundantes, al señalar:

*"Los piadosos tendrán un refugio:
villas y parras,
mujeres ubérrimas de su misma edad,..."*²⁶⁰⁷.

En las fuentes iconográficas se refleja el señalado canon de belleza de la mujer musulmana. Un ejemplo en el fol. 10 r. de la *Historia de los amores de Bayad y Riyad*,

²⁶⁰¹ NICHOLSON 1911, pág. 92.

²⁶⁰² *The perfumed Garden* 1964, pág. 21.

²⁶⁰³ RUBIERA MATA 1989, pág. 26.

²⁶⁰⁴ NAVADALES ÁLVAREZ 2006, pág. 173.

²⁶⁰⁵ ROXBURGH 2010, págs. 258-281.

²⁶⁰⁶ ALONSO, Dámaso 1941, pág. 3.

²⁶⁰⁷ *Corán* 2001, Azora LXXVIII:31-33, pág. 544.

de principios del siglo XIII, único manuscrito iluminado que existe de la España Musulmana, conservado en Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana (Ms. árabe 368), (fig. V-14). Lo vemos asimismo en el fol. 26 a, de *al-Maqamat* de al-Hariri, manuscrito ilustrado por Y. Al-Wasiti, ca. 1236-1237, conservados en París, Bibliothèque Nationale de France (Ms. árabe 5847), (fig. V-15). Otro ejemplo en el folio 18 del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6), (fig. V-16).



Mujeres musulmanas consideradas "bellas".

Fig. V-14. *Historia de los amores de Bayad y Riyad*. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. árabe 368, fol. 10 r.



Fig. V-15. *Al-Maqamat de al-Hariri*. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. árabe 5847, fol. 26 a.



Fig. V-16. Mujeres musulmanas "bellas". *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fol. 18.

1.3. La mujer judía.

La mujer judía, como ya vimos en relación a la indumentaria, se adaptaba con toda naturalidad a los gustos y cánones estéticos de las sociedades que la rodeaban, ya fueran cristianas o musulmanas, por lo que es habitual verla reflejada en las fuentes iconográficas de manera idéntica a cualquier mujer de su entorno. Asimismo, los tratados de belleza muestran similares remedios y recetas para conseguir la ansiada perfección física.

El poeta Todros Abulafia (Toledo, 1247 - 1306), aunque en sentido figurado nos describe el canon de belleza de la mujer judía del siguiente modo:

*"Ella pintó sus ojos con las (cenizas) negras de mi corazón (abrasado);
el lustre de sus dientes lo tomó de las perlas de mis lágrimas;
ella pintó su rostro de blanco y de carmín
con mi cabello encanecido y la sangre de mis vísceras"*²⁶⁰⁸

Yehuddah Ibn Sabbetay, que nació hacia el año 1168 y vivió en Toledo y Zaragoza, destaca asimismo el color negro de los cabellos entre las mujeres más bellas, en su obra *Minhat Yehudah* (Ofrenda de Yehudah el misógino), de finales del siglo XII y principios del XIII, en cuyo capítulo VI, al describir el enamoramiento de Zerah, señala:

*"Semeja tu rostro la mañana
y tus cabellos la noche.
Cuando vienes a mí tu esplendor es una paloma
y el pelo de tu cabeza como las alas de un cuervo"*²⁶⁰⁹

En el relato que hace Ya'aqob Ben 'El 'Azar, en su obra *Sefer ha-Mesalim*, de finales del siglo XII y comienzos del XIII, sobre lo que sucedió a Yasefeb y a sus dos amadas, se describe a estas últimas del siguiente modo:

" Sus rostros semejaban dos mitades de granada, más rojos que corales, más que la nieve blancos. Se reunían en ellos tres cualidades diferentes: el rocío del Hermón, la mitad de la granada y la nieve del Líbano. Sobre ellos racimos de palmera eran los rizos, las pestañas como guirnaldas, y las pupilas

²⁶⁰⁸ ROSEN 1998, pág. 128.

²⁶⁰⁹ NAVARRO 1989, pág. 182.

*juguetonas como si tañeran flautas. Como arcos entesados eran las cejas, dispuestos a exasperar a los amantes. El día y la noche parecían sus rostros al extenderse sobre ellos los cabellos negros como el cuervo*²⁶¹⁰.

Entre los ejemplos iconográficos podemos citar los *Tapices de los nueve héroes*, ca. 1400, en el correspondiente a los tres hebreos, conservado en Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, donde aparecen varias mujeres judías que se ajustan al canon de belleza, en este caso coincidente con el de la mujer cristiana (fig. V-17).



Fig. V-17. Mujeres judías, cuyo canon de belleza coincide con el de la mujer cristiana. *Tapiz de los nueve héroes*, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

Tenemos otro ejemplo de mujer judía considerada como "bella", en el fol. 19 v. de la *Haggadá Rylands*, completada en España ca. 1330, con miniaturas realizadas en Aragón; y conservada en Manchester, John Rylands University Library (Ms. RYL. Hebr. 6), (fig. V-18).



Fig. V-18. Mujer judía considerada como "bella". *Haggada Rylands*. Manchester, John Rylands University Library, Ms. Ryl. Hebr. 6, fol. 19 v.

²⁶¹⁰ Ibidem, pág. 221.

2. TRATADOS SOBRE BELLEZA.

Es interesante señalar la relación existente entre belleza, salud, higiene y sexo, a lo largo de toda la Edad Media²⁶¹¹, según se desprende de los grandes tratados de medicina y cirugía, donde siempre hay capítulos dedicados a la belleza, con recetas para mantenerse hermosa al mismo tiempo que remedios para aliviar ciertas dolencias como dolores de cabeza, ojos, oídos o muelas, junto a consejos más o menos afrodisíacos. No obstante es importante señalar que muchas de las pócimas empleadas para mantenerse bellas comportaban riesgos para la salud, como podían ser apoplejías, epilepsias e incluso quemaduras en los pulmones provocadas, especialmente, por el uso de tintes para el cabello.

Ya en el siglo XI nos encontramos con los tratados de alimentos, higiene y medicina de Avenzoar²⁶¹² (1095-1161), e Ibn Wafid de Toledo (1008-1074)²⁶¹³, en los que se encuentra toda la gama de perfumes, así como cuidados estéticos y de salud.

A partir del siglo XIII se extendió por Europa un tipo de literatura dedicada a la salud y a la belleza de la mujer²⁶¹⁴, muy posiblemente fruto de las prácticas y tradiciones locales transmitidas oralmente y recogidas en dichos textos. Es en Italia, sobre todo en Venecia, donde se imprimen los primeros tratados sobre perfumes y cosméticos. Así, los médicos italianos Aldobrandino de Siena en su *Régime du Corps*²⁶¹⁵, escrito en francés entre 1234 y 1256, y Lanfranco de Milán en su *Chirurgia Magna*²⁶¹⁶, finalizada en 1363, dedican especial atención a los tratamientos de belleza relacionados con la salud. Otro tratado de interés es el anglo-normando del siglo XIII:

²⁶¹¹ SOLLER 2005, págs. 100 y ss.

²⁶¹² Destacable es su obra traducida al español con el título *El libro del justo medio acerca de la curación de las almas y de los cuerpos*, cuya última parte está dedicada a la higiene, el adorno, los perfumes, las operaciones estéticas, y los anticonceptivos. Este texto fue el objeto de la tesis doctoral de R. Kuhne, pero no se ha llegado a publicar ni su edición ni su traducción al español (PUENTE 2003, págs. 43-45).

²⁶¹³ Médico y botánico musulmán ocupó cargos políticos durante el reinado de al-Ma'mud (+ en 1075). Hombre de ciencia y profundo conocedor de la obra de Dioscórides y de Galeno, cuyas enseñanzas aprovechó para sus propios tratados médicos. Para ampliar conocimientos se trasladó a Córdoba, en donde recibió las enseñanzas de Abu l-Qasim, médico de al-Hakam II. Tras este viaje se instaló definitivamente en Toledo, en donde plantó por orden de al-Ma'mum un jardín botánico, en el que experimentó sobre aclimatación y fecundación artificial. Compuso varias obras de medicina, entre ellas el *Libro de medicamentos simples* y el que se ha traducido al español por C. Álvarez de Morales con el título de *El Libro de la Almohada*, en el que se encuentran numerosas recetas y remedios para el embellecimiento (PUENTE 2003, págs. 66-67).

²⁶¹⁴ CABALLERO NAVAS 2005, pág. 1.

²⁶¹⁵ LANDOUZY y PÉPIN 1911.

²⁶¹⁶ ALBI ROMERO 1988.

*Ornatus mulierum*²⁶¹⁷, compendio francés de recetas para el cuidado de la piel, de donde pueden extraerse numerosos remedios.

En España contamos con *El Lapidario*, obra de Alfonso X el Sabio conservada en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (h-I-15), que ha sido datado recientemente entre 1275-1276²⁶¹⁸. El manuscrito, aunque está dedicado al estudio de las piedras, nos ofrece, como veremos posteriormente, numerosos remedios y recetas para la higiene y la belleza. También del siglo XIII²⁶¹⁹ es el tratado hebreo *Sefer ahabat nashim* (Libro de amor de mujeres)²⁶²⁰, obra de origen francés o catalán²⁶²¹, en el que aparecen recetas de belleza femeninas. Otra obra española de gran transcendencia para el estudio de este tema es: *Flores del tesoro de la belleza*²⁶²², escrita en el siglo XIV por el valenciano Manuel Díes de Calatayud, mayordomo del rey Don Alfonso el Magnánimo, la cual constituye un verdadero recetario de cosméticos y fármacos destinados a las mujeres de su tiempo. El poeta e historiador andalusí Ibn al-Jatib (Loja, 1313 - Fez, 1374)²⁶²³, se dedicó también al estudio de la higiene y la cosmética en su *Libro del cuidado de la salud según las estaciones del año*, también conocido como *Libro de la higiene*, fechado entre 1368 y 1371²⁶²⁴.

Los antecedentes medievales de estos textos son los tratados de moral y las obras de medicina, así como las recetas conservadas en los libros de economía doméstica; en este último aspecto hay que destacar la habilidad de las mujeres de esa época, pues eran ellas, en muchas ocasiones, las que preparaban los productos²⁶²⁵ por medio de hierbas que conocían a la perfección como señala el Arcipreste de Hita en el siguiente poema del *Libro de buen amor*:

"...Toma vieja que tenga oficio de herbolera,

²⁶¹⁷ *L'Ornement des dames* 1967.

²⁶¹⁸ Laura Fernández, basándose en múltiples factores, ha redatado la fecha de esta obra, situándola entre 1275-1276 (FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010, págs. 315-429).

²⁶¹⁹ Sobre la datación de esta obra véase el capítulo 4.1.1.3. Obras científicas, de la Introducción de este trabajo.

²⁶²⁰ *Libro de Amor de mujeres* 2003.

²⁶²¹ CABALLERO NAVAS 2005, pág. 2.

²⁶²² DIES DE CALATAYUD 1993.

²⁶²³ Ibn al-Jatib nació en el seno de una familia árabe de origen yemenita. Tras instalarse su padre en Granada, pasó gran parte de su vida en la corte del sultán nazarí Muhammed V al-Ghanî, a quien sirvió como historiador y ministro.

²⁶²⁴ PUENTE 2003, págs. 113-117.

²⁶²⁵ DIES DE CALATAYUD 1993, pág. 8.

*que va de casa en casa sirviendo de partera,
con polvos, con afeites y con su alcoholera,
mal de ojo hará a la moza, causará su ceguera.*"²⁶²⁶.

Las fórmulas señaladas pasaban de madres a hijas, transmitiéndose de este modo los conocimientos; hecho muy criticado por San Vicente Ferrer (1350-1419) en sus sermones, quien no veía bien que las madres enseñasen a sus hijas a pintarse y a depilarse²⁶²⁷. Metgé en *El Sueño*, ca. 1396-1399, hace referencia a este tema al señalar:

*"Para mejor alcanzar la finalidad que persiguen, aprenden a destilar, a preparar unturas, ... Sus recámaras y otros lugares secretos encontrarás llenos de hornillos, alambiques, botellas, cajas y vasijas peregrinas, llenas de cosméticos que con gran estudio habrán confeccionado para maquillarse..."*²⁶²⁸

²⁶²⁶ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 440, pág. 106.

²⁶²⁷ Citado por Teresa M^a Vinyoles (DIES DE CALATAYUD 1993, pág. 9).

²⁶²⁸ METGÉ 2006, Libro III, págs. 88-89.

3. INGREDIENTES PARA LA PREPARACIÓN DE UNGÜENTOS Y RECETAS DE BELLEZA.

Los ingredientes utilizados para preparar las mencionadas curas de belleza podían ser de origen vegetal y animal, según leemos en *El Sueño*, ca. 1396-1399, donde se señala que para preparar todo tipo de pócimas se aprendía :

*"... a conocer las virtudes de las hierbas, la propiedad de los higos secos, de la yema de huevo, del pan fresco amasado con harina pura, de las habas secas y de su agua, de la sangre y manteca de varios animales y de la leche de burra"*²⁶²⁹.

Asimismo se emplearon ingredientes de origen mineral como veremos seguidamente.

3.1. Ingredientes de origen vegetal.

En cuanto a los ingredientes de origen vegetal, solían obtenerse generalmente de los jardines, los campos o las márgenes de los caminos cercanos, aunque en algunas ocasiones su procedencia era mucho más lejana, como es el caso del *aloe*, originario de Oriente; así, en la *Gran Conquista de Ultramar*, en el capítulo en el que se narra "De cómo fué la hueste de los cristianos para Hierusalén", se señala:

*"E aquí debía nacer... el madero de aloe..."*²⁶³⁰.

El aloe se empleaba como incienso, por las propiedades aromáticas de su resina, así como en la preparación de perfumes, vinculándose frecuentemente su utilización, a los soberanos, probablemente por su elevado coste. Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, iniciada en 1325, hace una interesante descripción del árbol del áloe:

*"El árbol del áloe se asemeja a la encina, pero con una corteza delgada. Su follaje es también parecido a la encina y no da fruto alguno. El tronco no medra en demasía, las raíces son largas y abierta, fragantes y aromáticas, ..."*²⁶³¹

²⁶²⁹ Ibidem, pág. 88-89.

²⁶³⁰ ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, Libro Tercero, Capítulo Primero, pág. 322.

También de procedencia oriental era el *sándalo*, cuyo origen se sitúa en Jerusalén en la *Gran Conquista de Ultramar*²⁶³². Árbol semejante en su aspecto al nogal, de hojas ovales, flores pequeñas y fruto parecido a las cerezas²⁶³³, cuya madera produce un excelente aroma, especialmente al ser quemada, por lo que se utilizó como ungüento aromático, según refiere el viajero tangerino Ibn Battuta (1304-1368 ó 1377), del modo siguiente:

*"Usan abundantes ungüentos aromáticos, como el aceite de sándalo y otros..."*²⁶³⁴.

En los recetarios medievales se cita un gran número de plantas diferentes, algunas de las cuales sirven para fines diversos. A veces se utilizaban partes distintas de una misma planta según la finalidad del preparado; así, por ejemplo, del olivo se empleaban las hojas, las aceitunas enteras o sus huesos solamente; en otras ocasiones se hacía uso de su aceite. En ocasiones se empleaba únicamente la raíz de la planta, como es el caso de la urchilla, tipo de liquen que vive en las rocas bañadas por el agua de mar. En otras sus hojas, como el laurel, la *alheña* o el mirto²⁶³⁵. También podía ser útil la corteza de ciertos árboles, como la del olmo o el sauce, así como los frutos comestibles de otros, por ejemplo la manzana o los higos. En ocasiones se extraía el zumo de diversas plantas como el puerro o la col, entre otras.

Entre las flores se usaba frecuentemente la rosa, cuyo cultivo fue protegido por los Fueros de Cuenca, Teruel, Sepúlveda, Brihuega y otros²⁶³⁶; asimismo se utilizó el clavel, el azahar o la lavanda, especialmente en la preparación de perfumes. También se utilizaron abundantemente especias y resinas como el clavo, el incienso, el jengibre, el opio o la mirra, así como harinas de cereales diversos, aceites -de oliva o almendras amargas-, o carbones extraídos de raíces de olmo o sauce.

²⁶³¹ BATTUTA 2005, pág. 747.

²⁶³² ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, Libro Tercero, Capítulo Primero, pág. 322.

²⁶³³ GUAL CAMARENA 1976, pág. 415.

²⁶³⁴ BATTUTA 2005, pág. 696.

²⁶³⁵ Citado por Teresa María Vinyoles (DIES DE CALATAYUD 1993, pág. 13).

²⁶³⁶ GUAL CAMARENA 1976, pág. 409.

3.2. Ingredientes de origen animal.

En la preparación de los cosméticos también se utilizaban en muchas ocasiones ingredientes de origen animal, como base de algunos preparados, bien solos o combinados con otros de origen vegetal, que solían dar como resultado productos pastosos y de mal olor. Así, entre los animales que se empleaban estaban la sepia, cuya carne, huevos y caliza se usaban en ciertas recetas²⁶³⁷. También se utilizó el coral blanco y rojo; los huevos de gallina, tanto su clara, como la yema y la misma cáscara; también los de golondrina y de hormiga, e incluso de cuervo. También encontramos derivados de animales exóticos como la *perla*, o el *ámbar* gris, importado a al-Ándalus desde Oriente. Asimismo de Oriente procedía el *almizcle*, sustancia grasa de fuerte olor que se encuentra en una bolsa glandular de un mamífero de la familia de los cérvidos semejante a la cabra, llamado almizclero²⁶³⁸, que vive en las montañas del Asia Central, y más exactamente del alto Indo, de los valles del Himalaya y del Tíbet, lugares a los que hace referencia Ibn Battuta en su obra *A través del Islam*, iniciada en 1325, del modo siguiente:

*"Salí, pues, de Sudkawan para las montañas de Kamaru (Maghalaya, en Assam), que están a un mes de distancia. Son unas montañas muy vastas, contiguas a China y también al país del Tíbet (Tabat), donde se encuentran las cabras de almizcle"*²⁶³⁹.

Asimismo se utilizaron otros animales ciertamente repulsivos como la rata, utilizada para preparar depilatorios²⁶⁴⁰. Otros ungüentos solían hacerse a base de grasa blanca de perro y bilis de carnero -como emulsionante-, sebo de carnero, grasa de cerdo o huevos de cuervo, que se empleaban para teñir el cabello de negro. Se emplearon asimismo excrementos de algunos animales, para hacer crecer el cabello²⁶⁴¹.

3.3. Ingredientes de origen mineral.

También se utilizaron profusamente los minerales, como se desprende del *Lapidario*, de los cuales procuraban obtenerse sus propiedades y virtudes extraídas de los astros, tanto para embellecer como para sanar. En ocasiones estos minerales se

²⁶³⁷ DIES DE CALATAYUD 1993, pág. 14.

²⁶³⁸ MAÍLLO SALGADO 1983, págs. 107-109.

²⁶³⁹ BATTUTA 2005, pág. 736.

²⁶⁴⁰ DIES DE CALATAYUD 1993, Capítulo VII, pág. 34.

²⁶⁴¹ Ibidem, capítulo XV, pág. 37.

reducían a polvo, utilizándose solo o bien mezclados con otras sustancias vegetales o animales, como veremos seguidamente.

4. TRATAMIENTOS DE BELLEZA DE CRISTIANAS, MUSULMANAS Y JUDÍAS.

4.1. El cuidado de la piel.

Como ya hemos visto anteriormente el gusto de la época exigía poseer una piel tersa y blanca, sin ningún tipo de mancha o pecas, para cuyo fin se emplearon distintos tratamientos y sustancias, que estudiamos a continuación.

En el *Lapidario*, códice escurialense (h-I-15), finalizado entre 1275 y 1276, encontramos numerosas recetas para conseguir una piel bella:

*“...del quinto grado del signo de Géminis es la piedra a que dicen **margul** en caldeo. De su naturaleza, es caliente y húmeda; la mina de ella está en el monte de la Luna, donde nace el Nilo. Piedra es fuerte y dura de quebrantar, y pesada. Resplandor tiene en sí algo, mas no es transparente. Su color es así como yema Kde huevo. Cuando la quebrantan, hallan dentro un cuerpo en manera de humedad que se pega a las manos y huele muy bien; y si con aquello untaren las llagas o el paño que se hace en la cara, deshácelo y hace la piel lisa y luciente...”²⁶⁴².*

En esta misma obra se da otra receta tomando como elemento fundamental la **pedra arábiga**, perteneciente al X grado del signo de Sagitario, que se halla en Arabia. Su color es semejante al marfil blanco, suave al tacto, pero dura. Sobre ella se señala además que:

“... su naturaleza es caliente y seca y por eso limpia y quita el paño que se hace en el rostro...”²⁶⁴³.

Igualmente la piedra llamada **onna**, de los XXVIIIº grados del signo de Cáncer, era utilizada por las mujeres en sus cuerpos:

“...para tenerlos blancos y de buen color...” “haciéndolos blancos y más lucientes”²⁶⁴⁴.

²⁶⁴² ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 65. De la piedra a que llaman margul en caldeo, pág. 67.

²⁶⁴³ Ibidem, capítulo 221. De la piedra arábiga, pág. 177.

En la misma obra se recomienda también la piedra de nombre *muruquid*, del XXIV grado del signo de Sagitario, que se encuentra en un lugar llamado Çurín. Es una piedra dura, liviana de peso y de color pardo, tirando a bermejo, con la que debe lavarse:

*“todo el cuerpo para que le limpie de toda la suciedad, además con ella se adelgaza la piel y hácelo de buen color”*²⁶⁴⁵.

Ibn Battuta (1304-1368 ó 1377), recomienda el coco o nuez de la India para:

*“dar fuerza al cuerpo, engordar de prisa y aumentar los colores de la cara”*²⁶⁴⁶.

En el ya mencionado *Libro de Amor de Mujeres*²⁶⁴⁷, escrito hacia mediados del siglo XIII, se ofrecen numerosas recetas para conseguir un cutis bello, libre de manchas y berrugas; entre las mismas hace mención de *“los aceites de los reyes, el que llaman aceite de mirra”*, del que dice el autor que lo utilizan en la Tierra de Ismael²⁶⁴⁸, señalando varios preparados diferentes. Asimismo se refiere a las recetas empleadas en el reino de Francia.

Por su parte Dies de Calatayud (s. XIV-XV), nos ofrece una receta de polvos *que consiguen que por largo tiempo la cara sea bella y blanca y fresca; y no agrieta la piel ni la arruga, y le da bello color”*. Para conseguir este remedio dicho autor nos da las siguientes instrucciones:

“Tomad media libra de blanco de trigo candeal y blanco de avena y de arísaro, dos onzas de cada; y una libra de blanco de sigairón y un poco de alcanfor y media onza de raíz de urchilla seca y otro tanto de perlas; y buen cristal quemado, y coral blanco, media onza de cada; y un cuarto de onza de polvo de vidrio; y una onza de mármol; y la misma cantidad de yeso claro quemado. Lo

²⁶⁴⁴ Ibidem, capítulo 118. De la piedra que tiene nombre onna, pág. 106.

²⁶⁴⁵ Ibidem, capítulo 235. De la piedra que tiene nombre muruquid, pág. 188.

²⁶⁴⁶ BATTUTA 2005, pág. 377-378.

²⁶⁴⁷ *Libro de Amor de mujeres* 2003, págs. 49-53.

²⁶⁴⁸ Según Sami Hamarnet, en los tratados árabes de cosmética se añade el término "real" o "de reyes" a los preparados realizados a base de ingredientes raros y costosos, los cuales eran normalmente destinados a ser utilizados por miembros de la realeza u otras personas de estatus elevado (HAMARNEH 1965, págs. 309-325).

reducía todo a polvo y lo pasáis por un fino cedazo de lino, y os lo ponéis según se ha dicho más arriba. Y si os untáis la cara después con un poco de bálsamo la tendréis siempre joven y de bello color, y no os envejecerá ni se os arrugará."²⁶⁴⁹.

También las grasas animales se empleaban para dejar brillante la piel del rostro y del cuello. Para colorear de rojo las mejillas y los labios se utilizaba el **fuco**, un género de alga, así como la madera de palo de Brasil. También el zumo de limón, edulcorado con azúcar candí, se consideraba un remedio para embellecer la piel de las manos. En *El sueño* encontramos asimismo referencias a los recursos utilizados "*para lucir una piel tersa y luminosa*", por medio de "*unguentos y pinturas innumerables, hechos con aguas, perfumes, algalia, ámbar y aromas, ...*"²⁶⁵⁰.

Entre las musulmanas era habitual teñirse las manos, costumbre exclusiva del sexo femenino²⁶⁵¹. Para dicho fin generalmente se empleaba la **alheña**, arbusto cuyas raíces y hojas, recogidas durante la primavera y secadas después al aire libre, se reducían a polvo y se disolvían en agua para su utilización. Aunque se cultivó en la zona de Valencia, donde asimismo se molía y preparaba²⁶⁵², Ibn Bassal, que vivió en Toledo y Sevilla en el siglo XI, señala que esta planta en ciertos lugares de al-Ándalus:

*"... florece, pero en poca cantidad, mientras que en Oriente la planta toma proporciones arbóreas, dura varios años y su simiente se exporta a al-Ándalus"*²⁶⁵³.

En ciertas ocasiones, en lugar de alheña, se utilizaba una tintura negra, cuyo origen se desconoce, como se desprende de ciertas obras literarias; así, al-Maqqari señala:

*"Ha teñido(jadabat) sus dedos de negro (anamil); y es que raramente he visto cálamos sin tinta (midad)"*²⁶⁵⁴.

²⁶⁴⁹ DIES DE CALATAYUD 1993 capítulo XX, pág. 42.

²⁶⁵⁰ METGÉ 2006, Libro III, pág. 88.

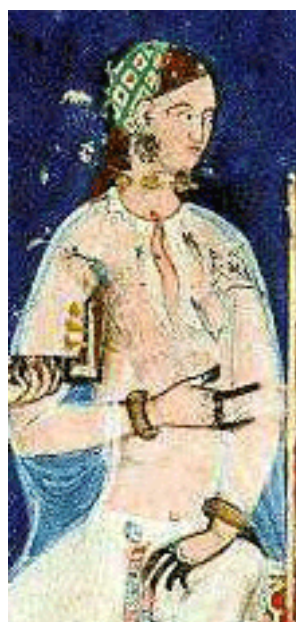
²⁶⁵¹ PÉRÈS 1990, pág. 313.

²⁶⁵² GUAL CAMARENA 1976, pág. 197.

²⁶⁵³ IBN BASSAL: *Diwan al-Filaha* (Libro de agricultura), edición y traducción de J. M^a MILLÁS VALLICROSA y M. 'AZIMAN, Tetuán, 1955 (ed. facs. con estudio de E. GARCÍA SÁNCHEZ y J. E. HERNÁNDEZ BERMEJO, Granada, 1995). Citado en GARCÍA 2001, págs. 437-438.

Por su parte el poeta andaluz Ibn Zaydun (Córdoba, 1003-Sevilla, 1071), señala:
"...se contenta, en lugar de con un encuentro amoroso, con un saludo (*tahiyya*)
enviado furtivamente, mientras que la mirada o el extremo del dedo teñido de
alheña hace un signo..."²⁶⁵⁵

En las representaciones plásticas, esta costumbre de teñirse los dedos de las manos aparece frecuentemente reflejada. Algunos de los numerosos ejemplos se muestra en los fols. 18 (fig. V-19) y 54 (fig. V-20), del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de 1283, conservado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-1-6); así como en *al-Maqamat* de Al-Hariri, obra del siglo XIII, conservada en París, Bibliothèque Nationale, (MS. Ar. 6094), donde aparece una esclava lujosamente vestida y con los dedos teñidos, (fig. V-21)



Figs. V-19 y V-20. Musulmanas con los dedos teñidos con alheña. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1-6, fols. 18 y 54 respectivamente.

²⁶⁵⁴ AL-MAQQARI: *Nafh al-tib min gusn al-Andalus al-ratib wa-dirik waziriha Lisan al-Din Ibn al-Jatib*, Leyden, 1855-1861, Analectes, II, pág. 483. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 314.

²⁶⁵⁵ IBN ZAYDUN: *Diwan*, ed. por Kamil Kilani y Abd al-Rahman Jalifa, El Cairo, 1351-1932, ed. por Karam al-Bustani, Beirut, 1951. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 414.



Fig. V-21. Musulmana con los dedos pintados de alheña. Al- Hariri: *Maqamat*, París, Bibliothèque Nationale, MS. Ar. 6094.

4.2. El cabello.

Como hemos visto anteriormente uno de los principales atractivos de las damas cristianas era poseer una larga y bella cabellera dorada, por lo que la mayoría se aplicaba en conseguirlo siguiendo diferentes recetas, como por ejemplo la que daba Manuel Dies de Calatayud en el siglo XIV:

*“Para teñir los cabellos de rubio, tal que parezcan de oro: Convertid en ceniza y luego en lejía tallos de hiedra blanca descortezada. Y lavaos con esta lejía la cabeza dos veces por semana. Y al cabo de dos meses se habrá convertido el cabello en soberanamente bello. Pero el cabello tiene que secarse por sí solo y, si se puede hacer, al sol”*²⁶⁵⁶.

Metgé, en su obra *El Sueño*, escrita entre 1396 y 1399, nos proporciona otra receta para teñir los cabellos de rubio:

*“Con el deseo de que sus cabellos negros parezcan hilos áureos, muchas veces con azufre, otras con aguas, jabones y lejías de cenizas, heces de vino griego o de retama, y también con grasa de serpiente y de codorniz, o con los propios rayos del sol, la cuestión es que los convierten en el color que desean”*²⁶⁵⁷.

²⁶⁵⁶ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo X, pág. 35.

²⁶⁵⁷ METGÉ 2006, Libro III, pág. 89.

En la España islámica la mujer musulmana empleó la alheña, no sólo para pintar sus manos, como ya vimos anteriormente, sino para teñirse los cabellos. Esta moda debió de estar muy extendida dado el gran número de esclavos cristianos que utilizaron los musulmanes andaluces para moler las hojas de dicha planta²⁶⁵⁸. Por otra parte, es curioso señalar que el mencionado procedimiento fue mal visto entre los cristianos como señala el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, de ca. 1330-1343, al decir:

*"Busca mujer esbelta, de cabeza pequeña,
cabellos amarillos, no teñidos de alheña, ..."2659*

Aunque el cabello rubio era el preferido de las mujeres cristianas, las musulmanas de melenas castañas o muy morenas eran también consideradas como bellas, figurando dentro del canon de belleza, como ya vimos en su momento; así era costumbre entre estas últimas emplear alheña mezclada con limón para conseguir el color rojizo oscuro deseado²⁶⁶⁰. Es muy interesante igualmente el consejo que encontramos en el *Lapidario* para oscurecer los cabellos, utilizando como base la piedra que tiene nombre "*adehenich* de dos colores: verde y blanca", del quinto grado del signo de Cáncer, de la que se dice lo siguiente:

"...Y si la pusieren dos días con sus noches en tanto de vino añejo que se cubra, deshácese toda y mézclase con él. Y si después mezclaren aquel vino con alheña y lavaren los cabellos con ello, tiñense oscuros de tintura que nunca se quita, sino cuando nacen de nuevo;..."2661

Otra receta para teñir de negro los cabellos, muy utilizada por los musulmanes consistía en:

"aplicar agallas muy picadas y cocidas en aceite, hasta que sean bastante espesas, y cúbrete el pelo con un trapo, que quede bien envuelto y mantenlo así tapada una noche y un día, y luego lávalo con agua fría y tendrás el cabello muy negro."2662

²⁶⁵⁸ MARÍN, Pedro: *Los Milagros romanizados de Santo Domingo de Silos*. Sebastián de Vergara (ed.), Madrid, 1736, págs. 164, 197-199, 207-209, 212, 216. Citado en MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986, pág. 103).

²⁶⁵⁹ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 432, pág. 105.

²⁶⁶⁰ LÓPEZ DAPENA 1993, pág. 132.

²⁶⁶¹ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 95. De la piedra que tiene nombre adehenich de dos colores, pág. 91.

²⁶⁶² DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo XIV, pág. 36.

Ahora bien, era también necesario conservar el cabello del color deseado, dorado o negro, y que la vejez no consiguiera blanquearlo, para lo cual podía utilizarse la piedra denominada *batocita*, del XXVIIº grado del signo de Géminis, que se halla en Etiopía. Es de color verde como la esmeralda y muy liviana, por lo que se quiebra con facilidad, y cuya

*“...virtud es tal que el que la trae consigo antes que encanezca, le impedirá que le vengan las canas sino muy tarde. Si la molieren y la hicieren destilar y mojaren el peine en el agua que de ella saliere y peinaren la cabeza con él, impide que nazcan más canas y tiñe las que son nacidas de tintura que dura mucho tiempo”*²⁶⁶³.

Otra receta con el mismo fin consistía en lavar la cabeza con:

*“yemas de huevo de cuervo y tendréis siempre el cabello tan negro como el azabache. Si es menester, lavaos tres o cuatro o más veces el pelo con estos huevos”*²⁶⁶⁴.

La utilización de pócimas para cubrir las canas y hacerlas parecer negras no fue sólo una moda femenina, ya que, según leemos en *El Sueño*, ca. 1396-1399, el sexo masculino las empleó igualmente:

*“¿Quién no podría negar que ellos, para que sus cabellos semejen hilos de oro, crespos y rizados, usan todo lo que has atribuido a las mujeres? ¿Y que para arreglarse las canas, blancos testigos de su vejez, las tiñen de negro carbón para que las mujeres crean que son jóvenes?”*²⁶⁶⁵.

Ibn Battuta, en su obra *A través del Islam*, escrita en el siglo XIV, hace referencia asimismo al gusto por los cabellos lisos entre las musulmanas; así, nos indica que las gentes de Uzbekistán, Afganistán:

“...se lavan la cabeza en los baños con leche, en lugar de arcilla. Todos los dueños de baños tienen grandes recipientes llenos de leche y cuando alguien

²⁶⁶³ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 87. De la piedra que tiene nombre batocita, pág. 84.

²⁶⁶⁴ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo XV, pág. 37.

²⁶⁶⁵ METGÉ 2006, Libro IV, pág. 120.

entra coge una jarra y se lava la cabeza con esta leche, con ella humedece los cabellos y los alisa"²⁶⁶⁶.

Además del color y la textura, también era importante poseer una cabellera abundante, muy necesaria para realizar ciertos peinados, y que vemos reflejado en las artes plásticas en numerosas ocasiones; así por ejemplo, en el estudio de personajes para la realización de *Un Jardin d'Amour*, ca. 1350-1355, conservado en Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Jüperstichkabinett, puede observarse a una dama que se afana en peinar su abundante melena (fig. V-22).



Fig. V-22. Dama peinándose. *Un Jardin d'Amour*, ca. 1350-1355, Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Jüperstichkabinett.

Son muy numerosas las recetas para evitar la alopecia, pudiendo utilizarse diferentes métodos, como frotarse la cabeza con un polvo de alas de abejas, de *cantárida*, de nueces asadas y de cenizas de erizo²⁶⁶⁷; así como el excremento de cabra con aceite de eneldo, receta esta última en el *Libro de amor de mujeres*, extraída de Galeno, (Pérgamo 129- ca. 199), considerado uno de los grandes médicos después de Hipócrates, siendo de gran transcendencia su influencia en la medicina hebrea²⁶⁶⁸.

En el *Lapidario* encontramos abundantes remedios contra dicho mal; así por ejemplo se recomienda la *pedra del oro*, del segundo grado del signo de Géminis,

²⁶⁶⁶ BATTUTA 2005, pág. 496.

²⁶⁶⁷ PAQUET 1997, pág. 39.

²⁶⁶⁸ En *El Libro de amor de mujeres* se recoge esta receta de Galeno (Pérgamo 129-c. 199), considerado uno de los grandes médicos después de Hipócrates, de gran influencia en la medicina hebrea. (*Libro de Amor de mujeres* 2003, pág. 45).

siendo la mejor de todas la que se halla en España en la parte de occidente y de la que dice:

*“sana o hace gran provecho al que es tiñoso o tiene una enfermedad que se mesan los cabellos, a que llaman alopecia...”*²⁶⁶⁹.

También se aconseja en dicha obra la *algueña*, segunda variedad de la espuma de mar, perteneciente al III grado del signo de Libra; es de color pardo, mezclado con cárdeno y es pesada y de naturaleza gruesa. Su olor es semejante al del alga marina, de donde toma su nombre, siendo apreciada por sus propiedades medicinales, ya que:

*“Cuando la queman y hacen de ella medicina, es buena para la enfermedad que dicen alopecia, que se caen los cabellos;...”*²⁶⁷⁰.

Efectos similares se consiguen con la "piedra del vidrio", del XI grado del signo de Sagitario, que:

*“hace los cabellos suaves, y deshaciendo los que son crespos, guarda los otros que no caigan y hácelos crecer deprisa y bien.”*²⁶⁷¹.

Otro remedio judío del siglo XIII contra la alopecia consistía en lavarse la cabeza con una lejía conseguida al reducir excrementos de palomas a ceniza²⁶⁷². En el tratado anglo-normando del siglo XIII *Ornatus mulierum*, se indica otra receta, de atribución femenina, para evitar este problema:

*"Verdaderamente la Sarracena de Mesina curó ante mis ojos a una mujer joven que estaba completamente calva y que había perdido los pelos de las cejas. Cogió perejil y salvia, los trituró con energía y los hizo hervir en vino blanco con la grasa del tocino. Cuando estuvieron bien hervidos, recogió en otro recipiente la grasa que flotaba... Se obtiene como resultado un ungüento que ella utiliza para hacer una fricción: las cejas y el cabello de la joven volvieron a crecer"*²⁶⁷³.

²⁶⁶⁹ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 62. De la piedra del oro, pág. 64.

²⁶⁷⁰ Ibidem, capítulo 154. De la piedra que tiene nombre algueña; pág. 131.

²⁶⁷¹ Ibidem, capítulo 222. De la piedra del vidrio; pág. 178. Otros remedios similares en los capítulos 273. De la piedra que es llamada maruyra; y capítulo 290. De la piedra a que dicen yctaniz; en las págs. 215 y 225 respectivamente.

²⁶⁷² *Libro de amor de mujeres* 2003, pág. 45.

²⁶⁷³ Obra anónima traducida por CABRÉ I PAIRET, Montserrat: *Autoras sin nombre, autoridad femenina (s. XIII)*. Citado en GRAÑA CID 1995, págs. 59-73.

M. Dies de Calatayud (s. XIV-XV), al contrario de lo que acabamos de ver, aconseja:

*“...hervir en lejía alguna cantidad de culantrillo y guardarse de untar el pelo con ninguna grasa, pues mucho lo daña”*²⁶⁷⁴.

Por otra parte, este mismo autor aconseja, para evitar la caída del cabello y multiplicar los que se tengan, la siguiente solución:

*“...hervid corteza de raiz de olmo en lejía, y usadla cuando debáis lavaros la cabeza...”*²⁶⁷⁵

Cuando cualquier remedio era inservible, o cuando se deseaba dar mayor cuerpo a la cabellera existente, cabía la posibilidad de utilizar postizos. Los postizos podían estar elaborados con pelo natural así como con algodón lana o seda, costumbre que se remonta al siglo XII²⁶⁷⁶. En la segunda parte del *Roman de la Rose*, de ca. 1225-1240, Jean de Meun hace referencia a los postizos, bien de cabello humano, bien realizados con seda, del siguiente modo:

*"Si observara un día que se va quedando
(lo cual origina un grave quebranto)
su rubia cabeza sin bello cabello;
o si le es preciso cortárselo todo
debido a una grave afección del pelo
(lo cual es muy grave para la belleza);
o si sucediera que por despechado
algún mal rufián se lo haya arrancado;
o por otras causas, para subsanarlo
debe recurrir a unas gruesas trenzas;
y, para lograrlo, ha de procurarse
pelo natural de alguna difunta
o algunos mechones de seda muy fina,*

²⁶⁷⁴ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo XII, pág. 36.

²⁶⁷⁵ Ibidem, capítulo XI, pág. 35.

²⁶⁷⁶ EGAN y PRITCHARD 1991, pág. 292.

*y que los atuse sobre su cabeza.*²⁶⁷⁷

Se conserva una pieza arqueológica, hallada en excavaciones llevadas a cabo en la zona de Londres. Está elaborada con cabello humano, que parece haber sido rubio en sus orígenes, y que viene a confirmar la utilización de dicho complemento del peinado. Está fechada en el segundo cuarto del siglo XIV²⁶⁷⁸, y actualmente se conserva en Londres, Museum of London, (fig. V-23).



Fig. V-23. Postizo de pelo natural, originalmente de color rubio, segundo cuarto s. XIII. Londres, Museum of London.

Las fuentes iconográficas ratifican lo señalado anteriormente; así, en el fol. 63 del *Psalterio Luttrell*, obra de ca. 1330-1345, conservada en Londres, British Library, (BL Add. Ms. 42131), aparece representada una dama que parece sujetar un postizo en su mano, mientras una doncella la asiste peinando sus cabellos (fig. V-24).

²⁶⁷⁷ LORRIS y MEUN, 1988, versos 13283-13296, pág. 401. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 228: "*Si elle voit qu'elle perd ses beaux cheveux d'or ou s'il convient qu'on les lui tonde pour quelque grave maladie, ou s'il arrive que quelque ribaud en colère les ait arrachés, qu'elle refasse ses grosses tresses et ses fourreaux avec des cheveux de femme morte ou des bourrelets de soie blonde*".

²⁶⁷⁸ CROWFOOT, PRITCHARD, STANILAND 1996, pág. 132, y fig. 99.



Fig. V-24. Doncella peinando a una dama que sujeta entre sus manos un postizo.
Luttrell Psalter, British Library, BL Add. Ms. 42131, fol. 63.

4.3. El cuidado de dientes y encías.

Entre los cánones estéticos del Medievo se encontraba el de la perfección de los dientes, como se refleja en el *Libro de Alexandre*, de mediados del siglo XIII, donde leemos:

“... los dientes bien iguales blancos commo cuajada ...”²⁶⁷⁹.

El Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor* de ca. 1330-1343, hace referencia a los dientes separados, al señalar:

*"La nariz afilada, los dientes menudillos,
iguales y muy blancos, un poco separadillos,..."*²⁶⁸⁰

El hecho de tener los dientes separados, según señala Chaucer en sus *Cuentos de Canterbury*, era signo de lascivia, como se pone de manifiesto en su Prólogo general, donde leemos:

*"It is said that gap-toothed women like her have a propensity for lust, but I cannot vouch for that"*²⁶⁸¹

Más adelante, en el "Prólogo al cuento de la comadre de Bath", Chaucer vuelve a hacer referencia a este tema al señalar:

²⁶⁷⁹ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 1877, pág. 455.

²⁶⁸⁰ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, 1995, estrofa 434, pág. 105.

²⁶⁸¹ CHAUCER 2010, pág. 16.

*"Pero, sin embargo, todavía sentía deseos lascivos. Yo tenía los dientes separados, ..."*²⁶⁸²

Tanto los tratados de belleza como las obras de medicina de esta época aportan recetas de pastas y remedios dentífricos a base de resinas como la *almáciga*²⁶⁸³, huesos de sepia, coral o conchas, así como la utilización de piedras como la que es llamada en el *Lapidario*, de *baran*, del décimocuarto grado del signo de Tauro, que se halla en minas de ciertos lugares de África. Además de otras propiedades medicinales, es utilizada:

*"...en los polvos que hacen los físicos para apretar los dientes y las encías que son mal paradas"*²⁶⁸⁴.

También se recomienda, con la misma finalidad de embellecer dientes y encías, la piedra arábica, la cornalina reducida a polvo, la "piedra de alfeyxu", o la que llaman "queyebyz" -azul arambreño-, así como la que nombran "yaymeni"²⁶⁸⁵. En el ya mencionado *Libro de amor de mujeres*, de mediados del siglo XIII, se indican numerosos remedios para blanquear los dientes; uno de ellos es el siguiente:

*"...toma azufre y sal en partes iguales y pon (los) dentro de una tela de lana; frota con ella los dientes"*²⁶⁸⁶.

También en *Flores del Tesoro de la Belleza*, s. XIV-XV, encontramos recetas para blanquear los dientes, entre las que aparece la siguiente:

"Toma una onza de incienso; y una onza de almáciga; y una onza de sangre de drago; y una onza de corteza de tesio; y una onza de coral rojo; y media onza de espicanardo; y media onza de corteza de raíz de nogal; y una onza de canela; y media onza de clavos; y un cuarto de onza de cominos; y media libra de alumbre de roca cocido; y una libra de tártaro; y dos onzas de caliza de sepia; y también tanta cantidad de baldosas rojas, pulverizadas y cocidas, como todos

²⁶⁸² CHAUCER 2001, pág. 215. No obstante, en la traducción y adaptación de *The Canterbury Tales*, efectuada por Peter ACKROYD, no se hace referencia concreta a los dientes separados: *"I was forty by then, but I had the desire of a twenty-years-old. I had the hot blood of a colt. Venus was in my ascendant"* (CHAUCER 2010, pág. 160).

²⁶⁸³ Resina utilizada en la Edad Media en cetrería, como medicina para los halcones, y como dentífrico, conocido tanto en Oriente como en Europa (CASTRO 1921-1923, tomo VIII, págs. 15-16).

²⁶⁸⁴ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 44. De la piedra que dicen de baran, pág. 48

²⁶⁸⁵ Ibidem, págs. 177, 196, 208, 209.

²⁶⁸⁶ *Libro de Amor de Mujeres* 2003, pág. 57.

los demás ingredientes arriba mencionados juntos. Que todo sea bien molido y luego pasado por un cedazo espeso de cerdas. Y después cogeréis tanta cantidad de miel que sea el doble de los dichos polvos, y la hervís y la espumais. Cuando haya hervido la sacáis del fuego. Y cuando haya perdido el hervor, la tenéis que mezclar con todos los polvos susosichos y la ponéis en un recipiente de vidrio."²⁶⁸⁷.

Con el mismo objetivo de proteger los dientes se usaron ciertos instrumentos destinados a la higiene personal de la boca, que ya se mencionan en documentos de al-Ándalus²⁶⁸⁸, como es el caso del mondadientes, hecho de madera perfumada, al que se hace referencia del siguiente modo:

*"Veo, dice Ibn Billita, a una mujer joven, el aliento perfumado por el mondadientes (miswak) en lo encarnado de tus encías purpúreas..."*²⁶⁸⁹.

Se conserva un *dentilcaspium* del siglo XIV, procedente del Tesorillo I²⁶⁹⁰, hallado en Briviesca en 1938, cerca del cementerio actual, y conservada en la actualidad en el Museo de Burgos (nº de inventario: 733), (fig. V-25). La pieza, de gran rareza, ya que hasta la fecha no se conocen ejemplares de características similares, está elaborada en plata y consta de una barrita delgada, adornada con tres esferas decoradas con doble banda de círculos concéntricos; la esfera central tiene un pequeño aro que se utilizaba para llevar la pieza colgada de una cadena. El origen de este tipo de instrumento de aseo se halla posiblemente en algunos utensilios de época romana destinados a la limpieza personal de oídos, dientes y uñas²⁶⁹¹.



Fig. V-25. Dentilcaspium. S. XIV. Museo de Burgos (nº inventario: 733).

²⁶⁸⁷ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo LII, pág. 55.

²⁶⁸⁸ DOMÍNGUEZ PEREDA 1986, pág. 67.

²⁶⁸⁹ AL-MAQQARI: *Nafh al-tib min gusn al-Andalus al-ratib wa-dirik waziriha Lisan al-Din Ibn al-Jatib*, Leyden, 1855-1861, Analectes, II, pág. 454. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 314.

²⁶⁹⁰ Sobre este descubrimiento véase LUIS Y MONTEVERDE 1939, págs. 63-64; CATÁLOGO exposición 1991-1992, págs. 99-103.

²⁶⁹¹ CASTILLO IGLESIAS 2002, pág. 111.

Con las diversas medidas mencionadas anteriormente se trataba por todos los medios de evitar la pérdida de piezas dentales, ya que en la Edad Media no tener dientes era algo ofensivo. En cuanto a la dolorosa extirpación de los mismos, formaba parte de los complejos castigos judiciales, por lo que los tratados de medicina describen dientes falsos de hueso de vaca, de marfil, de mármol o realizados con perlas, que se unían a los dientes sanos mediante un hilo de oro. Las primeras dentaduras postizas no aparecerán hasta 1500 aproximadamente, aunque si bien éstas no tenían una utilidad práctica al principio, al menos cumplían una función estética²⁶⁹².

4.4. Ojos, cejas y pestañas.

Según estudiamos en su momento, cualquier mujer de los siglos XIII y XIV deseaba tener unas pestañas abundantes y unas cejas bien definidas y arqueadas, como se desprende de distintas fuentes literarias; así, en el *Libro de Alexandre* (s. XIII), se hace una clara descripción al respecto:

*“Avié las sobrecejas como listas de seda
eguales bien abiertas, de la nariz hereda;...”*

*La beldad de los ojos era fiera noblesa,
las pestañas yguales, de comunal grandesa...”*²⁶⁹³

El Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, ca 1330-1343 hace también referencia a este tema en distintas ocasiones; así, señala:

*"Las cejas apartadas, negras como el carbón"*²⁶⁹⁴.

*“ojos grandes, hermosos, expresivos, lucientes,
y con largas pestañas, bien claros y rientes...”*²⁶⁹⁵.

En el *Lapidario* aparecen varias recetas para embellecer los ojos, así, por ejemplo, se recomienda la "piedra que atrae la sal", del XXII grado del signo de

²⁶⁹² ALEXANDRE-BIDON 2011, pág. 90.

²⁶⁹³ *Libro de Alexandre* 1988, estrofas 1875-1876, pág. 455.

²⁶⁹⁴ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 1486, pág. 250.

²⁶⁹⁵ *Ibidem*, estrofa 433, pág. 105.

Acuario, la cual, molida debe introducirse en los ojos de aquel a que caen las pestañas, impidiendo así que se pierdan, a la vez que hace nacer otras nuevas²⁶⁹⁶.

Además de los distintos tratamiento recomendados para el embellecimiento de los ojos, la mujer solía maquillarlos, según la moda, oscureciendo los bordes de los párpados por medio de una operación conocida como "*alcoholar*" o "*alcofolar*", ya empleada en Egipto en el tercer milenio antes de Jesucristo²⁶⁹⁷; de esta forma las mujeres conseguían unos ojos grandes y bellos, con un gran brillo. En el *Poema de Alexandre* se hace referencia a este tipo de procedimiento al narrar cómo Venus quien, al presentarse ante Paris, deseaba hacer sobresalir su belleza sobre la de sus dos contrincantes:

Por mostrar que non eran las otras sus parejas,
*alcofoló los ojos, tiñós las sobreçejas*²⁶⁹⁸

Metgé, en su obra *El Sueño*, escrita entre 1396 y 1399, hace también referencia a la frecuente utilización de este producto al indicar:

*"A un lado ponen la cabellera y las polveras, el alcohol ...; al otro, la sirvienta, ..."*²⁶⁹⁹

Hay que señalar que, al menos en el mundo islámico, la costumbre de alcoholar los ojos no sólo fue femenina, sino que se empleó también por el sexo opuesto, como señala el tangerino Ibn Battuta (Tánger, 1304 - Fez, 1368 o 1377), al señalar:

*"Las mujeres suelen llevar a su marido o a su hijo, tras el rezo de la madrugada, una alcoholera... para que se alcoholen los ojos..."*²⁷⁰⁰

En los reinos hispanos, para proceder a alcoholar los ojos se empleaba el sulfuro de antimonio, exportado por los catalanes desde el siglo XIII, ocupando dos centurias más tarde el tercer lugar entre las exportaciones barcelonesas (tras los paños y el coral)²⁷⁰¹. Este producto se extraía en la zona de Tortosa²⁷⁰², así como en el yacimiento

²⁶⁹⁶ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 293. De la piedra que atrae la sal, pág. 226.

²⁶⁹⁷ SOLLER 2005, pág. 100.

²⁶⁹⁸ *Libro de Alexandre* 1988, estrofa 378, pág. 212.

²⁶⁹⁹ METGÉ 2006, Libro III, pág. 90.

²⁷⁰⁰ BATTUTA 2005, pág. 696.

²⁷⁰¹ GUAL CAMARENA 1976, pág. 195.

²⁷⁰² Ibidem.

de Baza²⁷⁰³, siendo pulverizado hasta conseguir un polvo finísimo, que además tenía la propiedad de ser insoluble en el agua. Con el mismo fin, podía emplearse también la galena y el negro de humo perfumado.

M. Dies de Calatayud indica cómo obtener los polvos para alcoholar los ojos, a base de **agrimonia** limpia y seca, perlas, almizcle y alcanfor, que debía mezclarse con humo de incienso, almáciga, ya mencionada anteriormente, y goma arábiga, junto con plomo fundido²⁷⁰⁴.

Las fuentes documentales nos aportan asimismo datos sobre este tema; así, en una carta escrita de Aden a la costa Malabar en la India sudoccidental en 1139, se hace referencia al kohol magrebí, de donde puede deducirse que el procedente de este lugar tendría cierta fama:

*"... Te mando algunas cosas sin valor ni importancia, a saber, ... y en una mazzá (vasija de barro hoy en Yemen para gua), una libra de kohol magrebí, ... una libra de vitrolo (ungüento para los ojos), media libra de litargio (polvo para los ojos)"*²⁷⁰⁵.

En el anterior documento se hace asimismo mención del **vitrolo**, que en el *Lapidario* se incluye dentro de la *"piedra que tiene nombre **azech**, (aceche, vitriolo, caparrosa, en general y particularmente de la variedad bermeja çori)"*, y de las que dice son de naturaleza *"fría y seca y ennegrece los cuerpos sobre que la pongan..."*²⁷⁰⁶. En cuanto al **litarne**, en el *Lapidario* se incluye dentro de la *"piedra que tiene nombre calcatar, (segunda variedad del aceche), Del IXº grado del signo de Virgo, de la que dice tener forma de estrella y cuyo nombre en caldeo es "litarne"; por su ligereza y facilidad de disolver fue empleada, entre otras cosas, como medicina "para la humedad de los ojos y para la lágrima que sale de ellos"*²⁷⁰⁷.

²⁷⁰³ LÓPEZ DAPENA 1993, págs. 131-132.

²⁷⁰⁴ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo XLIV, pág. 52.

²⁷⁰⁵ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 227.

²⁷⁰⁶ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 128. De la piedra que tiene nombre azech, pág. 113.

²⁷⁰⁷ Ibidem, capítulo 130. De la piedra que tiene nombre calcatar, págs. 114-115.

Para alcoholar los ojos solía utilizarse asimismo una aguja denominada "*alcofolera*", utensilio que las mujeres medievales tenían siempre en sus tocadores, como nos indica el Arcipreste de Hita:

*"Toma vieja que tenga oficio de herbolera,
que va de casa en casa sirviendo de parteras,
con polvos, con afeites y con su alcoholera..."*²⁷⁰⁸

Para conseguir una mirada atractiva, además de embellecer los ojos había que evitar tenerlos enrojecidos y hacer desaparecer el tono amarillo y sangre de los mismos. M. Dies de Calatayud (s. XIV-XV) señala también cómo eliminar todo tipo de llagas y postemas, con la siguiente fórmula:

*"Tomad setenta dracmas de rosas frescas; y veinticuatro dracmas de almáciga limpia y quemada; y seis dracmas de azafrán; y tres dracmas de opio; y dos dracmas de antimonio; cardenillo verde, pan de cobre, espliego, cinco dracmas de cada; y media onza de jugo de celidonia. Lo preparáis como si fueran lentejas, con agua de hinojo o de rosas, o con leche de hembra; y ponéoslo en los ojos por la mañana y por la noche".*²⁷⁰⁹

4.5. La depilación.

En el Medievo se pensaba que la mujer con mucho vello o barbuda era medio diablesa, como nos dice el Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor*, ca. 1330-1343:

*"Guárdate bien no sea vellosa ni barbuda
¡el demonio se lleve la pecosa velluda!"*²⁷¹⁰

Así, las mujeres procuraban eliminar todo rastro de pelo de sus cuerpos. Algunas mujeres pretendían también estar a la moda depilando el rostro, con el objetivo de ampliar la frente, hacer más sutiles las cejas o alisar la piel, como señala Metgé en el párrafo siguiente de *El Sueño* de ca. 1396-1399:

²⁷⁰⁸ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 440, pág. 106.

²⁷⁰⁹ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo XLV, pág. 52.

²⁷¹⁰ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995, estrofa 448, pag. 107.

*"Y tienen en íntima familiaridad a ciertas mujercitas que les depilan las cejas y la frente, les afeitan con vidrio sutil las mejillas y el cuello, porque consideran que el vello no es estético, y les hacen todo tipo de depilaciones"*²⁷¹¹.

La depilación total realizada mediante la cal o la pez griega, era una práctica habitual, aunque también se usaba sulfuro de arsénico, cenizas y cal hervida en aceite, entre otros ingredientes. Las recetas para eliminar el vello fueron muy numerosas; en el *Libro de Amor de Mujeres* encontramos varias, una de ellas dice así:

*"...toma sangre de murciélago, polvo de hierba canela, huevos de hormigas y papáver negro; mézclalos juntos y unta el lugar. Ha sido verificado y experimentado"*²⁷¹².

En *Flores del Tesoro de la Belleza*, Dies de Calatayud nos transmite otra receta para conseguir *"otra clase de depilatorio que se hace con el agua llamada agua de placer"*, pócima que se preparaba a base de ratas pequeñas ahogadas, que una vez secas y quemadas se convertían en un polvo fino que, hirviéndolo en agua eliminaba el vello por contacto²⁷¹³.

Era primordial controlar con atención la duración de la aplicación de estos depilatorios, con el fin de evitar daños en la piel, ayudándose con plegarias, como sucedía también con las recetas de cocina²⁷¹⁴. Si aún tomando las mencionadas precauciones el depilatorio había atacado la piel y producido quemaduras, el dolor se podía aliviar con aceite de hinojo o de azucenas o con agua de tocador obtenida, por ejemplo, de la decocción de agua, violetas y salvado, o de sauce y altea, cuya aplicación se aconsejaba por la mañana.

Además de los mencionados remedios, existían también fórmulas para evitar que volviese a salir el vello en los lugares no deseados; así, en el *Lapidario* se recomienda la piedra a la que dicen *azarnech* y en latín *oropimente*, del XII grado del signo de

²⁷¹¹ METGÉ 2006, Libro III, pág. 89.

²⁷¹² *Libro de Amor de Mujeres* 2003, pág. 44.

²⁷¹³ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo VII, pág. 34.

²⁷¹⁴ A este tema hace referencia Teresa María Vinyoles (DIES DE CALATAYUD 1993, pág. 10).

Sagitario, la cual, una vez molida y amasada con zumo de visquiamo, debía untarse en “el lugar donde se arrancaron los cabellos, donde nunca nacerán más”²⁷¹⁵.

El oropimente u "orpiment" es un mineral compuesto de arsénico y azufre, de color de limón, habiendo constancia de que existieron distintas clases: bueno, sutil, molido y en polvo²⁷¹⁶. Son numerosas las fuentes documentales medievales donde aparece reseñado este mineral; así, en el *Fuero de Zorita de los Canes* (finales del siglo XIII o principios del XIV), encontramos: “*De libra auripimenti, .I. denarium*”²⁷¹⁷. Lo vemos también en el “Acuerdo entre Jaime I y Guillermo de Mediona sobre los aranceles de las lezdas y portazgos de la ciudad de Barcelona, y reparto de las cantidades que se recauden por estos conceptos”, fechado el 21 de enero de 1222, donde entre otras cosas, aparece: “*Orpiment, quinque solidos la carga, et VIII denarios de passatico; et sunt due partes regis et terciam G. de Mediona; et si descendit ad mediam cargan est G. de Mediona et inferius*”²⁷¹⁸.

También la obra *Flores del Tesoro de la belleza* se ocupa de este tema y aconseja tomar:

“jugo de hojas de hiedro y oropimente, y vinagre y huevos de hormiga y mezcladlo todo y ponedlo en el lugar depilado y ya nunca más volverán a salir. Pero continuad haciéndolo ocho o nueve días”²⁷¹⁹.

²⁷¹⁵ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 223. De la piedra a que dicen azarneh, pág. 178.

²⁷¹⁶ CASTRO 1921-1923, tomo X, pág. 117; GUAL CAMARENA 1976, pág. 376.

²⁷¹⁷ *Fuero de Zorita de los Canes* 1911, pág. 407.

²⁷¹⁸ GUAL CAMARENA 1976, documento I-95, pág. 63.

²⁷¹⁹ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo VIII, pág. 34.

5. PERFUMES Y ESENCIAS.

Un componente de belleza, de gran importancia en el siglo XIII y XIV era el olor, siendo numerosas las recetas que se utilizaron, tanto para evitar el olor de la transpiración como para perfumar el aliento, los cabellos y las vestimentas; también se perfumaban las calles con esencias y hierbas aromáticas en las grandes festividades²⁷²⁰. En la literatura de la Europa cristiana hallamos referencias a la importancia concedida al perfume en el arreglo personal; así, en la primera parte del *Roman de la Rose*, *Guillaume de Lorris*, al describir a la que todos llamaban Belleza, señala:

*"También ella misma entonces se arregla:
se perfuma bien con muchos aromas..."*²⁷²¹

Para eliminar el mal olor de las axilas, encontramos en el *Lapidario* remedios en los que se utilizan distintas piedras como es el caso de la que llaman **alumbre**, del XXI grado del signo de Sagitario, siendo las mejores las procedentes de Egipto, aunque también las hay en Grecia, en la zona de Macedonia. En España fue famoso el que se producía en Castilla, tal vez procedente de las minas de Mazarrón²⁷²². Una de las propiedades de este mineral es que:

*"...si la queman y la revuelven con alguna cosa y untan con ella los sobacos, quita el mal olor que hay en ellos"*²⁷²³.

Resultado similar produce la "piedra de tarmizes", del XX grado del signo de Capricornio, que *"tiene tal virtud que el que la trae consigo nunca suda ni crece en él mucha humedad"*; así como la "piedra del yeso", del XXV grado del signo de Capricornio, ya que si la mezclan con vinagre: *"hace parar el sudor por fuerza, si untan el cuerpo con ella"*.²⁷²⁴

²⁷²⁰ PÉREZ MONZÓN 2010, pág. 318.

²⁷²¹ LORRIS y MEUN, 1988, versos 6122-6123, pág. 207.

²⁷²² GUAL CAMARENA 1976, págs. 200-202. Véase también CASTRO 1921-1923, tomo VIII, pág. 17.

²⁷²³ ALFONSO X, *Lapidario* 1997, capítulo 232. De la piedra a que dicen axep, págs. 185-186.

²⁷²⁴ Ibidem, capítulo 261. De la piedra tarmizes, y 266. De la piedra a que dicen del yeso, págs. 205 y 209 respectivamente.

En el *Libro de Amor de mujeres* encontramos asimismo recetas para eliminar el olor a sudor de todo el cuerpo; una de ellas está tomada de Abu Ali al-Husayn Ibn Sina (Afsina, en la provincia persa de Jurasán 980-1037)²⁷²⁵, que recomienda:

*"...la mujer que desprende un olor hediondo de cualquier parte del cuerpo: el día catorce del mes de mayo, después de medio día, (toma) cuarenta siclos de espicanardo, cincuenta siclos de mirra, seis siclos de costo dulce y cinco de agua; haz un pastel y que se bañen las mujeres. Todo su cuerpo desprenderá buen olor, como el olor de la caña aromática y la canela; ha sido verificado y experimentado."*²⁷²⁶.

M. Dies de Calatayud, (s. XIV-XV), nos ofrece también la siguiente receta para elaborar jabón perfumado:

*"Tomad hojas de mirto, de laurel, de romero y de espliego, y rosas y flores de granado y hojas de lentisco y menta, un manojo de cada cosa; una libra de estos ingredientes: juncia, agallas y alumbre; una onza de almáciga y otra de incienso. Todas estas cosas, simples y compuestas, las cocéis en agua con una cuarta parte de vino, y lo ponéis en el agua del baño y os bañáis en ayunas... Y si no podeis tomar baños, tomad una libra de rosas rojas; una onza de lo siguiente: abelmosco, espliego y juncia marina, mirra y alumbre. Lo troceáis en agua de rosas y lo dejáis secar al sol. Y cuando lo queráis utilizar, lo desleís en agua de rosas y os ponéis por todo el cuerpo, y os lo dejará de muy buen olor"*²⁷²⁷.

Además de las recetas domésticas que hemos visto, conviene resaltar el hecho de que la industria jabonera había alcanzado cierta notoriedad en al-Ándalus, pero fue después de la conquista cristiana del valle del Guadalquivir cuando más prosperó dicha actividad. La información de que disponemos se refiere casi en exclusividad a la industria jabonera de la ciudad hispalense. Allí, en época almohade, hubo una

²⁷²⁵ Abu Ali al-Husayn Ibn Sina (980-1037) escribió su obra original en árabe, existiendo asimismo versiones latinas que fueron traducidas al hebreo en numerosas ocasiones, especialmente el *Canon*, texto médico muy conocido entre los judíos.

²⁷²⁶ *El Libro de amor de mujeres* 2003, pág. 58.

²⁷²⁷ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo I, pág. 30. En esta misma obra, capítulo XCI, pág. 72, Dies de Calatayud nos ofrece otra interesante fórmula para hacer un "*agua muy fina y preciosa*", a base de canela, clavo, agua de azahar, rosas, mirto y laurel. Asimismo en el capítulo XCIII, pág. 73, nos indica cómo "*hacer un perfume muy maravilloso*".

importante fábrica de jabón, localizada en el barrio de Triana²⁷²⁸. A partir del aceite, que abundaba en las tierras sevillanas, y de la sosa, obtenida mediante la quema de los almarjos, una planta que crecía en las marismas de las islas del Guadalquivir, se fabricaban dos tipos de jabón, el "blanco" y el "prieto"²⁷²⁹.

En la literatura española contemporánea encontramos asimismo remedios para perfumar el aliento a base de distintas sustancias como eran la verbena, el almizcle o las mondas de limón; así, en el *Libro de Amor de Mujeres*, de mediados del siglo XIII, se ofrecen numerosos remedios para eliminar el mal olor de la boca, así como recomendaciones como es masticar siempre almáciga, resina a la que ya se ha hecho referencia anteriormente, y acostumbrarse a comer anís. Aconseja asimismo hacer píldoras con agua de melisa y mantenerlas en la boca hasta que se derritan²⁷³⁰.

M. Díes de Calatayud (siglos XIV-XV), recomienda para tener la boca bien oliente el siguiente remedio:

*“masticar por la mañana semillas de apio, y os dará buen olor. Para lo mismo, canela en ayunas masticada da buen olor a la boca. (Y es cosa muy probada que os olerá bien la boca si masticáis una bola de **benjuí** del tamaño de un garbanzo.)”*²⁷³¹.

En la literatura de otros países del Occidente cristiano encontramos igualmente recomendaciones y remedios para perfumar el aliento; así, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, Jean de Meun recomienda:

*"Si sabe que tiene un aliento malo
deberá evitar, cueste lo que cueste,
estar ni un momento sin nada en su estómago,
guardándose siempre de hablar en ayunas;
y evite también, si fuera posible,*

²⁷²⁸ GONZÁLEZ MORENO 1975, pág. 17.

²⁷²⁹ VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996, págs. 224-225.

²⁷³⁰ *Libro de Amor de Mujeres* 2003, pág. 58.

²⁷³¹ DÍES DE CALATAYUD 1993, capítulo L, pág. 55.

*el poner su boca junto a unas narices*²⁷³²

En los *Cuentos de Canterbury*, del inglés Geoffrey Chaucer se hace referencia al empleo del **cardamomo** y el **regaliz** para conseguir un aliento fresco y perfumado; así señala:

*"Antes de peinarse, masticó cardamomo y regaliz para que su aliento fuera dulce..."*²⁷³³

Según señala Gual Camarena, el cardamomo es una planta tropical, cuyas semillas se usaban en la Edad Media como especias, siendo su cultivo citado como procedente de la diócesis valenciana²⁷³⁴. En la *Gran Conquista de Ultramar* se incluía igualmente entre las especias; así, en el capítulo en el que se narra "De cómo fué la hueste de los cristianos para Hierusalén", se señala: *"E aquí debía nascer garingal e gengibre e pimienta e cardamomo"*²⁷³⁵. No obstante, y como se desprende del texto anterior, se utilizó asimismo para perfumar el aliento.

Sobre el regaliz, el mismo autor precisa que es una planta, cuyo jugo dulce fue empleado en el Medioevo como edulcorante y medicinal²⁷³⁶. Se cultivó en España, siendo producto de exportación, con el que comerciaron mercaderes ingleses en 1371, ya que aparecía detalladamente inventariado, entre las mercancías que el conde Louis de Mâle (Male, Brujas, 1330-Saint Omer, 1384)²⁷³⁷ hizo vender, tomadas, en dicha fecha, de los barcos ingleses apresados o entre aquellas que se les tomaron en Flandes²⁷³⁸. Por ello no resulta raro que se haga mención de dicha substancia en los *Cuentos de Canterbury*.

²⁷³² LORRIS y MEUN, 1988, versos 13345-13350, pág. 403. Véase también LORRIS y MEUN 1949, pág. 229: *"Si elle sait qu'elle a mauvaise haleine qu'elle se garde de parler à jeun et d'approcher sa bouche trop près du nez des gens"*.

²⁷³³ CHAUCER 2001, pág. 140. Véase también CHAUCER 2010, pág. 93 (*"He sucked on some liquorice and cardamon seeds to sweeten his breath; cardamon is known as the grain of paradise"*).

²⁷³⁴ GUAL CAMARENA 1976, pág. 257.

²⁷³⁵ ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877, Libro Tercero, Capítulo Primero, pág. 322.

²⁷³⁶ Ibidem, pág. 403.

²⁷³⁷ Luis II de Flandes, conocido como Luis de Male. Hijo de Luis I de Flandes y de Margarita de Francia, fue conde de Borgoña, Artois y Flandes.

²⁷³⁸ Se señala: *"...du bois de réglisse, venant d'Espagne"* (FINOT, Jules: *Étude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au Moyen Âge*. Paris, Alphonse Picard et Fils, Éditeurs, 1899, pág. 118). Sobre este tema véase también: PERROY, Edouard: "Louis de Mâle et les négociations de paix franco-anglais", en *Revue belge de philologie et d'histoire*, año 1949, volumen 27, nº 27-1-2, págs. 138-150.

En las fuentes escritas musulmanas encontramos la misma inquietud por obtener un aliento agradable; así, con este fin, Ibn Battuta (Tánger, 1304 - Fez, 1368 o 1377), nos da la siguiente receta a base de hojas de *betel*, que según dicho autor es un arbusto que no da fruto, siendo las hojas muy estimadas para los hindúes que les dan más valor que el oro o la plata²⁷³⁹:

*"Usan estas hojas del siguiente modo: cogen antes nueces de areca, que se parecen a la nuez moscada, las machacan en pequeños trozos, se lo ponen en la boca y lo mascan; de seguida cogen las hojas de betel, ponen encima un poco de cal de conchas y lo mascan con las nueces de areca. Tienen la propiedad de perfumar el aliento, haciendo desaparecer los olores de la boca..."*²⁷⁴⁰.

El mismo autor, en su obra *A través del Islam*, hace referencia a las señaladas propiedades aromáticas de la hoja de betel, en su relato sobre las bodas del hijo del rey Zahir: "

*"Trajeron nuez de areca y betel y el novio, tomándolo con la mano, lo depositó en la boca de ella. Luego, ésta tomó una porción con sus manos y la puso en la boca de su esposo, que a continuación cogió con los labios una hoja de betel y la dejó en la boca de ella"*²⁷⁴¹

En un documento fechado en 1139, entre otras cosas se cita el envío de *"tres onzas de goma d'ilk"*, probablemente extraída del pistacho mediterráneo, la cual se mascaba para mantener el aliento fresco y fragante²⁷⁴². En relación a dicho tema, Ab Muammad 'Ali Ibn Amad Ibn Sa'd Ibn Azm, en su obra *El collar de la Paloma*, de ca. 1022, nos cuenta que los cordobeses de su tiempo tenían por costumbre masticar goma para perfumar su aliento; así señala:

*"También es frecuente que todos los amantes que no tienen ocasión de verse se entreguen uno a otro mondadientes ya mordisqueados o goma de masticar luego de usada"*²⁷⁴³.

²⁷³⁹ BATTUTA 2005, pág. 376.

²⁷⁴⁰ Ibidem, pág. 376-377.

²⁷⁴¹ Ibidem, pág. 774.

²⁷⁴² LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 227

²⁷⁴³ HAZM 2007, capítulo 25, pág. 244. A este tema hace asimismo referencia Rachel ARIÉ (ARIÉ 1993, pág. 156). Véase también ARIÉ 1985, págs. 75-89.

Sobre los perfumes hay que señalar que tanto en las técnicas de perfumería como en la destilación destacaron los árabes asentados en nuestra península, quienes serían los encargados de transmitir sus conocimientos a la España cristiana²⁷⁴⁴. Así, en al-Ándalus, como en el resto del mundo islámico, los perfumes tuvieron una presencia importante, siendo utilizados tanto por hombres como por mujeres de cualquier condición social. Entre las suras del Corán que se recitaban frecuentemente en las mezquitas de al-Ándalus, algunas aleyas hablan de especias y perfumes en el Paraíso, como por ejemplo las siguientes:

“Por cierto que los justos beberán en copas de una mezcla alcanforada”

“Allí se les servirá una copa que contendrá una mezcla de jengibre tomada de una fuente de allí (el Paraíso) que se llama Salsabīl”.²⁷⁴⁵

En la *Historia de los amores de Bayad y Riyad*, de principios del siglo XIII, su autor señala que *"la belleza resplandece en el rayo de su frente, a lo que añade que "de ella viene una brisa de almizcle y alcanfor"*²⁷⁴⁶.

Los perfumes solían realizarse a base de agua de diferentes flores como rosas, azahar, clavel, violetas o lavanda entre otras, así como romero, madera de aloe, o ámbar. El ámbar fue una de las producciones marítimas de la Península Ibérica, encontrándose en abundancia a lo largo de la costa del sudoeste, especialmente entre Cádiz y Gibraltar, en un lugar llamado Shidhúnah (Sidonia), donde es especialmente aromática y por ello muy apreciada. También se producía ámbar en la zona del Mediterráneo, la cual era exportada, entre otros lugares a Egipto²⁷⁴⁷. Destacable fue asimismo la mirra, que se hallaba en grandes cantidades en la zona de Calatayud²⁷⁴⁸. A los señalados componentes se les añadían ciertas secreciones de origen animal como es el almizcle²⁷⁴⁹ (al-misk), de olor intenso, que servía para fijar las fragancias, al que ya se hizo referencia al tratar sobre los ingredientes de origen animal.

²⁷⁴⁴ CABRÉ I PARET 2002, págs. 772-779.

²⁷⁴⁵ Sura Al-Insan (76), aleyas 5, 17 y 18. *El Corán*. Editorial Planeta, S.A., 2001, págs. 539-540.

²⁷⁴⁶ ALONSO 1941, pág. 18.

²⁷⁴⁷ GAYANGOS 1840-1843, volumen I, libro I, capítulo VII, págs. 88-89. Véase también la pág. 388, nota nº 13.

²⁷⁴⁸ Ibidem, pág. 88.

²⁷⁴⁹ ARIÉ 1993, pág. 155.

En cuanto al agua de rosas, también denominada "aqua rosacea" y "aqua rosata", parece ser que fue muy popular dadas las abundantes referencias existentes en diferentes aranceles de aduanas e inventarios; así, aparece en los aranceles de lezda de la ciudad de Valencia, fijados por Jaime I el día 24 de septiembre de 1243 en dicha localidad, en los que eximía a sus habitantes y vecinos de peaje, lezda, portazgo, peso y mesuraje: "*vestes alique et panni..., et aqua rosacea*"²⁷⁵⁰. El mismo monarca, el 1 de septiembre de 1251 fija los aranceles a abonar por la lezda en Burriana, Sagunto (Murviedro), Játiva y Biar (en el reino de Valencia), entre los que aparece: "*aqua rosacea*"²⁷⁵¹. El mismo término se repite en los Aranceles de la lezda y hospedaje de la ciudad y término de Valencia, según el código latino de los Fueros de ca. 1271²⁷⁵²; así como en los Aranceles de lezda y hostalaje de la ciudad de Valencia, según el código valenciano de los "Furs", de la misma fecha anterior²⁷⁵³. El mismo término aparece también reflejado en las cuentas de un viaje realizado en 1352²⁷⁵⁴, por emisarios de don Luis, lugarteniente del rey de Navarra, hasta la corte de Pedro I de Castilla; así, en la relación de bienes adquiridos el martes día 15 de junio aparece:

*"Item costó hagua rosa un maravedi"*²⁷⁵⁵.

Las fuentes literarias también hacen referencia a los perfumes a base de rosas, así, Ibn Hazm de Córdoba en *El collar de la paloma*, ca. 1022, señala:

*"... mechones de pelo,... rociados con agua de rosas..."*²⁷⁵⁶

Al-Saundi, en el siglo XIII hace referencia a los "*montes de rosas, de las cuales la arroba llegó a valer a veces un cuarto de dirhem, y cuyos propietarios, de tantas que había, llegaron a considerar como un favor el que aquel a quien permitían cogerlas las cogiese por sí mismo*"²⁷⁵⁷. A este lugar hace referencia asimismo Ambrosio de Morales, en sus *Antigüedades de España* (Alcalá de Henares 1575, fol. 70), que señala que

²⁷⁵⁰ GUAL CAMARENA 1976, Documento III, partida 53, pág. 72.

²⁷⁵¹ Ibidem, Documento VII, partida 74, pág. 94.

²⁷⁵² Ibidem, Documento XII, partida 100, pág. 116.

²⁷⁵³ Ibidem, Documento XIII, partida 108, pág. 123.

²⁷⁵⁴ Dicho viaje se efectuó entre el 23 de mayo hasta el 27 de julio de 1352. Los documentos relativos al mismo pertenecen al Archivo General de Navarra, Comptos, caja 11, número 134.

²⁷⁵⁵ SÁNCHEZ VILLAR, *Desde Estella a Sevilla* 1974, pág. 29.

²⁷⁵⁶ HAZM 2007, capítulo 25, pág. 244.

²⁷⁵⁷ AL-SAQUNDI 1934, pág. 106.

existía un paraje de la Sierra de Córdoba que en aquel tiempo se llamaba la "*senda de los rosales*", por la abundancia de ellos que en él había²⁷⁵⁸.

Abú Zakariyya ben Al-Awwam, agricultor sevillano de finales del siglo XII habla de la conservación y desecación de las rosas para elaborar el agua rosada; así señala que debe quitárseles el cáliz y ponerlas a secar al sol, guardándolas luego en recipientes de alfarería bien tapados con el fin de que conserven su aroma y color; dicho autor señala que de cada rosa pueden sacarse cuarenta o cincuenta pétalos, siendo mejores las rosas dobles que las silvestres²⁷⁵⁹.

La utilización del ámbar en la elaboración de perfumes fue muy frecuente, tanto entre cristianos, como musulmanes o judíos. Así, M. Dies de Calatayud incluye dicha substancia en su fórmula "*Para hacer un perfume muy maravilloso*":

*"Si quieres hacer un perfume muy maravilloso y precioso, tomarás dos onzas de tragacanto y déjalas dos días en remojo en agua fina; y media libra de benjuí; y una dracma de almizcle; y una dracma de ámbar, y dos onzas de resina de estoraque; y muélelo bien todo. Y luego tomarás un poco de algalia y la mezclarás con todo lo demás, cuando lo tengas preparado. Y cuando esté bien amasado, con una caña, o con lo que tú quieras, pero que sea bien liso, lo aplanarás, alisándolo, hasta que veas que posee el grueso que deseas. Y cuando lo tendrás plano lo cortarás con un cuchillo, y cuando lo habrás cortado, darás a las partes forma redondeada, como de panecillos del tamaño medio cruzado. Y cuando te querrás perfumar, harás trocitos de estos panecillos y, mediante un hisopo, perfumarás todo lo que tú quieras..."*²⁷⁶⁰

Como perfume fue asimismo popular en distintos lugares del Islam, a lo largo de varias centurias, según se desprende de distintas referencias literarias; así, Ibn Hazm de Córdoba, en *El collar de la paloma*, de ca. 1022, escribe:

*"... mechones de pelo, perfumados con ámbar,"*²⁷⁶¹.

²⁷⁵⁸ GAYANGOS 1840-1843, volumen I, li bro I, capítulo II, nota nº 60, pág. 344.

²⁷⁵⁹ SÁNCHEZ ALBORNOZ Y MENDUIÑA 1946, Tomo II, pág. 272.

²⁷⁶⁰ DIES DE CALATAYUD 1993, capítulo XCIII, pág. 74.

²⁷⁶¹ HAZM 2007, capítulo 25, pág. 244.

Siglos más tarde Al-Maqqari (Tremecén, 1578 - El Cairo, 1632), también hace mención del ámbar al escribir:

*"... el ámbar oloroso que se exhala de su cuerpo ..."*²⁷⁶².

El ámbar fue igualmente popular entre los judíos, según se desprende de un encargo hecho desde España a un comerciante de Fustat, antigua ciudad egipcia, en 1110, en el que se dice:

*"Escribo estas líneas ... para informarte que los Kohen al-Fasi me han enviado desde Fez un lingote de oro para tí con la notificación de que han vendido de tu parte perfume de algalia (mezcla de almizle con ámbar) ..."*²⁷⁶³.

En ocasiones los productos aromáticos se utilizaban también para perfumar las mezquitas durante la asistencia colectiva de los musulmanes en la oración del Viernes y en las fiestas importantes, para lo cual se quemaban en pebeteros productos aromáticos, importados de Oriente. De igual modo era costumbre perfumar los palacios, así, el granadino Ibn al-Jatib (1313-1375), en una de sus últimas obras, la *Nufadar al-ġirab fi 'ulalat al-igtirab* ("Sacudida de alforjas para entretener el exilio") nos relata una recepción en la Alhambra, ofrecida por el sultán nazarí Muhammad V en 1362, durante la fiesta de inauguración de varias salas:

*"Al acabarse las recitaciones subió de tono el tumultuoso ruido del dikr, que revotaba en unas y otras paredes, duplicado por el eco de la nueva construcción... Y entonces la cerrada atmósfera se nubló con el humo del ámbar de Sihra, cuya nube entoldó a los circunstantes. Fue vertida el agua de rosas, caída sobre las ramas de la familiaridad como un diluvio, hasta el punto que gotearon las barbas y se calaron las vestiduras."*²⁷⁶⁴.

Asimismo Ibn-Battuta (Tánger, 1304 - Fez, 1368 o 1377), refiriéndose a la audiencia del sultán Giyat ad-Din Tugluq Sah, señala que:

*"...algunos jóvenes sostienen barriles de oro y plata llenos de agua de rosas y azahar con los que rocían a los comensales"*²⁷⁶⁵.

²⁷⁶² AL-MAQQARI: *Nafh al-tib min gusn al-Andalus al-ratib wa-dirik waziriha Lisan al-Din Ibn al-Jatib*, Leiden, 1855-1861, Analectes, tomo II, pág. 291. Citado en PÉRÈS 1990, pág. 419.

²⁷⁶³ LÓPEZ ÁLVAREZ 1998, pág. 228.

²⁷⁶⁴ GARCÍA GÓMEZ 1988, págs. 155-156.

²⁷⁶⁵ BATTUTA 2005, pág. 566.

IV. CONCLUSIONES

Una vez concluido el estudio presento a continuación y a modo de resumen, un extracto de las conclusiones a las que he llegado y que aparecen desarrolladas en profundidad en los capítulos correspondientes de este trabajo.

Dichas conclusiones se ajustan a los diferentes objetivos propuestos en el capítulo de la Introducción al presentar:

- Un estudio pormenorizado de la moda femenina de la Corona de Castilla en los siglos XIII y XIV, a la luz de las numerosas y diversas fuentes de las que me he servido.
- Una profundización en el estudio de aspectos históricos y socio-económicos a través de la indumentaria.
- Una profundización en la consideración de la indumentaria como fuente historiográfica desde el punto de vista cronológico y geográfico, con propuestas de datación concretas.
- Unas puntualizaciones y precisiones de carácter terminológico
- Futuras líneas de trabajo.

La moda femenina en la Corona de Castilla en los siglos XIII y XIV.

El primer objetivo que nos planteábamos al comienzo de este trabajo era el conocimiento de las características formales de cada una de las prendas, tanto del vestido como del tocado o el calzado, y todas aquellas sustancias y elementos que la mujer castellana de los siglos XIII y XIV empleaba en su acicalamiento. Para ello hemos tenido que tomar en consideración que, tras el avance de la Reconquista y la anexión de los territorios conquistados, se congregaron bajo la Corona de Castilla, cristianas, musulmanas y judías. Esa cercanía, y en muchos casos coexistencia, con la cultura islámica, especialmente desde que Fernando III y Alfonso X estabilizaran las fronteras con el reino nazarí de Granada, originó un intercambio de modas y una importante influencia mútua, que marcó la diferenciación de la indumentaria en la Corona de Castilla en ciertos elementos del atuendo como fueron, por ejemplo, las

riquísimas prendas margomadas²⁷⁶⁶, las tocas orelladas²⁷⁶⁷, los tocados turbante²⁷⁶⁸, similares al almaizar musulmán²⁷⁶⁹; o los orales²⁷⁷⁰, piezas que cubrían la boca. Son abundantes los textos y documentos en los que se deja constancia de que la almexia o almejía²⁷⁷¹, de origen musulmán, formaban parte del vestido cristiano. El burnus²⁷⁷², conocido en Castilla como albornoz, en su acepción de prenda de vestir, era ya conocido desde el siglo X en el Califato de Córdoba, siendo también utilizado por los cristianos.

Es importante señalar que la prolongación exagerada, y en ocasiones recurvada, de la punta del calzado, denominada polaina, de moda en toda Europa hacia mediados del siglo XIV, puede tener su origen en al-Ándalus, de donde pasaría a Castilla, según se desprende de las fuentes iconográficas del último cuarto del siglo XIII²⁷⁷³; y de dicho lugar al resto de Europa, un siglo más tarde.

Tenemos asimismo numerosas referencias documentales que dan cuenta de la utilización de prendas de indumentaria del occidente cristiano por parte de musulmanes y judíos. Así, por ejemplo, en la entrada en Granada, en mayo de 1238, del primer soberano nazarí Muhammad al-Galib bi-llah vestía una saya de viado²⁷⁷⁴. Por otra parte, y para diferenciar a cristianos de musulmanes y judíos, Pedro I, en las Cortes de Valladolid celebradas en 1351, prohibía a ambas étnias la utilización de dichos paños, así como las vestiduras "á meata" ²⁷⁷⁵, de donde se desprende que dicha moda cristiana era utilizada habitualmente tanto por musulmanes como por judíos.

Al analizar el atuendo hay que tener en consideración dos factores. En primer lugar su importancia como indicador del estatus social; así, en el caso de las clases sociales más elevadas, el número de prendas que se superponían se multiplicaba, como signo de distinción social. Por otra parte, la cantidad y calidad de los tejidos empleados era siempre mayor en el caso de las prendas de ricas damas, cuyos vestidos

²⁷⁶⁶ Véanse las figs. I-18, I-20, I-21, I-139, I-243.

²⁷⁶⁷ Véanse las figs. II-57 y II-57 b.

²⁷⁶⁸ Véanse las figs. II-74, II-75, II-75 b, II-76, II-77, II-78, II-79, II-80, II-81, II-82, II-83.

²⁷⁶⁹ Véanse las figs. II-167, II-168, II-169, II-170.

²⁷⁷⁰ Véanse las figs. II-131, II-132, II-133, II-143.

²⁷⁷¹ Véanse las figs. I-228, I-229, I-230, I-231, I-253.

²⁷⁷² Véase la fig. I-236.

²⁷⁷³ Véase la fig. III-71.

²⁷⁷⁴ Véanse las figs. I-66, I-67, I-68, I-69, I-70.

²⁷⁷⁵ Véanse las figs. I-71, I-72, I-73, I-74.

generalmente arrastraban por el suelo y se adornaban con joyeles. Por el contrario, las mujeres de clase más humilde empleaban vestidos más cortos y en ocasiones hendidos en los costados, que les permitieran trabajar con más comodidad. En segundo lugar hay que tener en cuenta la edad y condición de la mujer, ya que las jóvenes doncellas podían lucir sus cabelleras sueltas, adornadas con guirnaldas o cintas, mientras que las mujeres de edad y casadas debían llevar siempre la cabeza cubierta.

El vestido de las cristianas. Durante los siglos XIII y XIV el vestido de la mujer cristiana sufre una evolución siguiendo unas pautas comunes en todo el Occidente cristiano. Las prendas del vestido serán siempre talares, como en épocas anteriores, lo que, a partir del siglo XIII las va a distinguir de aquellas empleadas por el sexo masculino, que son más cortas.

A lo largo del siglo XIII, las mujeres cristianas y las judías que vivían en su mismo entorno, fueron sustituyendo las prendas sencillas y holgadas heredadas de los siglos del románico, por otras más ceñidas al cuerpo, utilizando para su consecución distintos métodos. En primer lugar se encontraban las prendas denominadas encordadas²⁷⁷⁶, que se ajustaban mediante cintas, bien en el costado, generalmente el izquierdo; bien en la zona de la espalda. Otras prendas añadían nesgas que, al unirse a los costados, permitían que el cuerpo quedara más ajustado, otorgando mayor amplitud a la parte inferior.

Las mangas, en las prendas interiores y las de debajo, solían cortarse junto al cuerpo de una sola pieza. En otras ocasiones las mangas se confeccionaban aparte para coserlas seguidamente al cuerpo: eran las denominadas mangas cosedizas o cosedoras²⁷⁷⁷, las cuales aparecen ya mencionadas en el siglo XIII, en las *Siete Partidas*, donde se las prohibían a los prelados. Les fueron prohibidas asimismo a los clérigos. Las mangas en esta centuria eran estrechas y llegaban hasta la muñeca. También se utilizó un tipo de manga muy ajustada y plegada en la parte de la muñeca²⁷⁷⁸, ya conocida en el siglo XII, cuyo uso perduraría hasta el siglo XIV.

²⁷⁷⁶ Véanse las figs. I-6, I-7, I-34, I-35, I-75, I-76, I-247.

²⁷⁷⁷ Véanse las figs. I-42, I-43, I-44.

²⁷⁷⁸ Véanse las figs. I-45 b, I-46, I-47.

Los escotes en esta centuria se caracterizan por ser cerrados en la base del cuello²⁷⁷⁹, yendo en ocasiones provistos de una pequeña abertura en la zona delantera, en amigaut²⁷⁸⁰, ya utilizado en épocas anteriores, que podía cerrarse por medio de cintas²⁷⁸¹ o botones²⁷⁸².

En el siglo XIV, a pesar del hostigamiento a los avances estéticos indumentarios y las consideraciones morales que se esgrimían, se llevaron a cabo una serie de modificaciones acordes con la marcada tendencia a una mayor complejidad de formas y detalles complementarios. Los vestidos se adaptaban a la figura, marcando las formas femeninas, lo que fue constantemente criticado; para ello se sustituyeron los anteriores prendas, cortadas en una sola pieza, por otras confeccionadas por partes, de modo que mangas, cuerpo y en ocasiones falda, se cortaban por separado, ensamblándolas posteriormente. En los primeros años de la centuria, los vestidos se forraban con borra o algodón en la parte superior, de forma que se adaptaran perfectamente al cuerpo, sin formar ninguna arruga en la zona del torso, acentuándose de este modo la forma del busto²⁷⁸³, mientras que la falda se llenaba de pliegues y solía terminar en una cola, de mayor o menor longitud en la zona posterior. En el primer tercio de la centuria, surge otro sistema de cerramiento a base de botonaduras de piezas pequeñas que se colocaban muy juntas entre sí, de modo que la prenda quedara completamente ajustada en la parte del cuerpo²⁷⁸⁴. Hacia el último cuarto del siglo XIV las botonaduras se prolongan hasta el borde inferior de la falda²⁷⁸⁵.

Las mangas, para las prendas de debajo como la saya y el brial, llegan hasta la muñeca, y siguen siendo ceñidas en el brazo, como en la centuria precedente²⁷⁸⁶. En el primer tercio del siglo XIV aparece un tipo de manga ajustada, provista de una abertura lateral en el antebrazo que se cerraba por medio de pequeñas botonaduras menudas²⁷⁸⁷,

²⁷⁷⁹ Véanse las figs. I-29, I-31, I-32, I-35, I-40, I-41, I-42, I-43, I-44, I-45, I-113.

²⁷⁸⁰ Véanse las figs. I-8, I-12, I-13, I-14, I-15, I-58, I-59, I-60, I-61, I-76, I-77, I-81, I-97, I-102, I-119, I-129, I-150.

²⁷⁸¹ Véase la fig. I-8.

²⁷⁸² Véase la fig. I-150.

²⁷⁸³ Véanse las figs. I-36, I-37, I-38, I-39, I-64, I-65 b, I-74, I-78, I-79, I-87, I-103, I-110, I-112 b, I-113 b, I-115 b, I-127, I-249, I-251.

²⁷⁸⁴ Véanse las figs. I-36, I-37, I-142.

²⁷⁸⁵ Véanse las figs. I-38, I-39, I-96, I-103, I-249, I-254.

²⁷⁸⁶ Véanse las figs. I-38, I-48, I-56, I-95, I-103, I-104, I-104 b, I-104 c, I-105, I-106, I-107, I-109, I-110, I-112 b, I-113 b, I-114, I-115, I-116 d, I-125, I-140, I-141, I-143 I-151, I-163, I-214, I-250.

²⁷⁸⁷ Véanse las figs. I-51, I-52, I-96; I-127; I-143; I-153.

cuya función es tanto práctica como ornamental. Hacia mediados de la centuria dicha abertura podía cerrarse por medio de cordones²⁷⁸⁸. En el último tercio del siglo XIV surge en toda Europa un tipo de manga que se remataba con un ensanchamiento en forma de embudo que cubría parte de la mano²⁷⁸⁹. Las mangas de las prendas de encima, generalmente más cortas que las que se visten debajo, que quedan a la vista, se complican y enriquecen, constituyéndose en sí mismas como elementos elegantes del vestido. Hacia 1320, las mangas van provistas de un ensanchamiento colgante a partir del codo²⁷⁹⁰, que ya se habían empleado en el siglo XII de forma similar. A mediados de la centuria, se pone de moda adornar las mangas con unas largas tiras o pendientes que iban sujetas al brazo por medio de una especie de brazalete²⁷⁹¹. Hacia 1380 se estila un tipo de manga de boca exageradamente ancha²⁷⁹², que fue alargándose progresivamente, de modo que a principios del siglo XV llegaron incluso a tocar el suelo, eran las denominadas mangas a fondón de cuba²⁷⁹³, que se cortaban en círculo con una abertura descentrada para introducir el brazo. Este tipo de manga, conviviría en la misma época con otra abultada en la zona del brazo y ceñida en la muñeca.

El escote, a principios del siglo XIV, si bien sigue siendo redondo como en la centuria anterior, ya no se cierra en la base del cuello, sino que desciende ligeramente²⁷⁹⁴. El escote irá haciéndose cada vez más pronunciado a medida que avanza la centuria, de manera que hacia mediados del siglo XIV incluso los hombros quedaban al descubierto²⁷⁹⁵; a partir de la segunda mitad de la centuria, el escote se pronuncia aún más, de forma que parte del pecho quedaba a la vista²⁷⁹⁶. A partir de los últimos años del siglo XIV y durante la siguiente centuria, convivió con el anterior un tipo de cuello alto, que podía ir completamente cerrado por medio de botones en la zona delantera²⁷⁹⁷, o ir provisto de una abertura en forma de "V"²⁷⁹⁸.

²⁷⁸⁸ Véanse las figs. I-49, I-49 b, I-49 c, I-50, I-131.

²⁷⁸⁹ Véanse las figs. I-54, I-55, I-55 b, I-56, I-57, I-65 b, I-159, I-195, I-249, I-251; II-105.

²⁷⁹⁰ Véanse las figs. I-104, I-104 b, I-105, I-106, I-107.

²⁷⁹¹ Véanse las figs. I-95, I-108, I-109.

²⁷⁹² Véanse las figs. I-110, I-111.

²⁷⁹³ Véanse las figs. I-112, I-112 b.

²⁷⁹⁴ Véanse las figs. I-48, I-49, I-62.

²⁷⁹⁵ Véanse las figs. I-50, I-56, I-63, I-64, I-95, I-106, I-107, I-108.

²⁷⁹⁶ Véanse las figs. I-64 b, I-65, I-65 b, I-73, I-87, I-112, I-115, I-115 b, I-116, I-116 b, I-116 c, I-116 d.

²⁷⁹⁷ Véanse las figs. I-166, I-167.

²⁷⁹⁸ Véanse las figs. I-168, I-169, I-170, I-171, I-172, I-173.

A partir del siglo XIII las distintas prendas que componen el indumento se multiplican, en relación a épocas anteriores, convirtiéndose ahora en marcadores de los distintos estatus sociales. El traje se compone de distintas categorías, a saber: prendas de dentro, o interiores, entre las que se incluyen la camisa²⁷⁹⁹, la braga²⁸⁰⁰, las calzas²⁸⁰¹ y el corsé o soquejo; prendas de debajo, que comprenden la saya²⁸⁰² y el brial²⁸⁰³; prendas de encima, entre las que se encuentran la cota²⁸⁰⁴, el pellote²⁸⁰⁵, la piel²⁸⁰⁶ y la cotardía²⁸⁰⁷. Las prendas exteriores o sobretodos pueden dividirse en dos grandes grupos, a saber, aquellas que iban provistas de mangas, como eran la garnacha²⁸⁰⁸, el tabardo²⁸⁰⁹ y la hopa u hopalanda²⁸¹⁰; y las que carecían de ellas, como eran el manto²⁸¹¹, la capa²⁸¹² y el redondel²⁸¹³.

El vestido de las musulmanas. El estudio de la indumentaria femenina en el mundo musulmán es muy complejo al ser muy escasas, tanto sus representaciones plásticas, como las fuentes escritas con las que contamos, ya que la mayoría de la información referente al atuendo se centra en el hombre. La vestimenta hispanomusulmana durante los siglos XIII y XIV guardaba cierta similitud con la cristiana, siendo característica la amplitud de las prendas si las comparamos con las utilizadas por la mujer cristiana de la segunda mitad del siglo XIII. Otra de sus particularidades era la uniformidad de su indumentaria a lo largo de los siglos.

Entre las prendas de indumentaria, hay que distinguir entre prendas de dentro o interiores, entre las que se encuentran la qamis, similar a la camisa de las cristianas, y

²⁷⁹⁹ Véanse las figs. I-1, I-2, I-3, I-4, I-5, I-6, I-7, I-8, I-9, I-10, I-11, I-12, I-13, I-14, I-15, I-16, I-17, I-18, I-20, I-21.

²⁸⁰⁰ Véanse las figs. I-22, I-23, I-24.

²⁸⁰¹ Véanse las figs. I-25, I-25 b, I-26, I-27, I-28.

²⁸⁰² Véanse las figs. I-29, I-30, I-31, I-32, I-33, I-34, I-35, I-36, I-37, I-38, I-39, I-40, I-41, I-42, I-43, I-44, I-45, I-45 b, I-46, I-47, I-48, I-49, I-51, I-52, I-53, I-56, I-57, I-58, I-59, I-60, I-61, I-62, I-63, I-64, I-65, I-65 b, I-66, I-67, I-68, I-59, I-70, I-71, I-72, I-73, I-74.

²⁸⁰³ Véanse las figs. I-76, I-77, I-78, I-79, I-80, I-81, I-82, I-83, I-84, I-85, I-86, I-87, I-88, I-89, I-90, I-91.

²⁸⁰⁴ Véanse las figs. I-95, I-95 b, I-96, I-97, I-98, I-99, I-100, I-101, I-102, I-103, I-104, I-104 b, I-105, I-106, I-107, I-108, I-109, I-110, I-111, I-112, I-113, I-114, I-115, I-115 b, I-116, I-116 b, I-16 c, I-16 d.

²⁸⁰⁵ Véanse las figs. I-117, I-119, I-119 b, I-120, I-121, I-122, I-123, I-123 b, I-124, I-125, I-126, I-127, I-128, I-129, I-130, I-131.

²⁸⁰⁶ Véanse las figs. I-134, I-135, I-136, I-137, I-138

²⁸⁰⁷ Véanse las figs. I-140 a I-144.

²⁸⁰⁸ Véanse las figs. I-145 a I-155.

²⁸⁰⁹ Véanse las figs. I-158 a I-165.

²⁸¹⁰ Véanse las figs. I-166 a I-176.

²⁸¹¹ Véanse las figs. I-177 a I-193.

²⁸¹² Véanse las figs. I-204 a I-209 b.

²⁸¹³ Véanse las figs. I-214 a I-218 c.

los zaragüelles (*sarawilat*). Sobre las prendas anteriores se vestía la aljuba o yûbba, y sobre ésta, la almexia o almejía. Entre las prendas exteriores o sobretodos se encuentran el alquicel o kisa, el manto o *ma'atif* (plural: *mi'taf*), las pellizas (*mahsuw*), las zamarras forradas de pieles (*farw*), así como el burnus, en castellano albornoz.

El vestido de las judías. Al tratar sobre el vestido de la mujer judía hay que destacar el hecho de que ésta adoptó la moda de la sociedad en la que vivía. En el caso de España, las judías que habitaban en el norte tomaron para sí las prendas cristianas, como por ejemplo los vestidos á meatad, o elaborados con paños viados; mientras que aquellos que residían en al-Ándalus vistieron prendas de origen musulmán, como por ejemplo la yûbba. No obstante, emplearon ciertas prendas características, que les distinguían de las otras dos étnias; así, además de los mantos y capas a la moda de la época entre las mujeres cristianas, los judíos vistieron una capa característica, denominada capa rotunda²⁸¹⁴, similar al redondel utilizado por los cristianos.

El tocado de las cristianas. Como hemos señalado anteriormente, a excepción de las doncellas, que podían llevar el cabello suelto sujeto con cintas de colores²⁸¹⁵, guirnaldas²⁸¹⁶ y trezas o frontaleras²⁸¹⁷, todas las demás mujeres van a cubrirse la cabeza con distintos tocados, compuestos en numerosas ocasiones, por distintas prendas combinadas entre sí. Entre las prendas más sencillas para cubrirse, cabe señalar la toca o velo y los distintos tipos de cofias²⁸¹⁸, como eran el tranzado²⁸¹⁹, la albanega²⁸²⁰ o la crespina²⁸²¹. Destacable fue el tocado cojín²⁸²², que se pone de moda a finales del siglo XIV. Tocado muy extendido en toda la Europa cristiana, desde finales del siglo XI hasta el siglo XIV, fue el bonete²⁸²³, dentro del que puede incluirse el que hemos dado en denominar tocado alto, muy de moda en Castilla durante la segunda mitad del siglo XIII, en que cobró un desarrollo sin parangón en ningún otro lugar del occidente

²⁸¹⁴ Véanse las figs. I-260, I-261, I-262, I-263.

²⁸¹⁵ Véanse las figs. II-1, II-2.

²⁸¹⁶ Véanse las figs. II-2 b, II-2 c, II-3, II-4, II-212, II-213.

²⁸¹⁷ Véanse las figs. II-5, II-6, II-7, II-8, II-9, II-221, II-222.

²⁸¹⁸ Véanse las figs. II-84, II-85, II-86 y II-87, II-88, II-89.

²⁸¹⁹ Véanse las figs. II-90, II-91, II-92.

²⁸²⁰ Véanse las figs. II-23, II-32, II-33, II-35b, II-77, II-93, II-97, II-98, II-99, II-100, II-101, II-101 b, II-102, II-109, II-151, II-152, II-188, II-189.

²⁸²¹ Véanse las figs. II-103, II-104, II-105, II-105 b, II-106.

²⁸²² Véanse las figs. II-10, II-11, II-12.

²⁸²³ Véanse las figs. II-107, II-109, II-110, II-111, II-112, II-113, II-114, II-114 b, II-115, II-116, II-117, II-118, II-119, II-120, II-121, II-122.

cristiano, tanto en riqueza como en belleza y variedad²⁸²⁴. Prendas muy extendidas en el siglo XIII y XIV fueron los chapirones o capirotes²⁸²⁵ y los solombreros o sombreros²⁸²⁶.

La mayoría de los tocados solían combinarse entre sí, complementándose con ciertas prendas, que, o bien servían para prenderlos, como era el prendedero²⁸²⁷, o bien sujetaban aquellos tocados de mayor peso, como era el barboquejo. Otras piezas cubrían el cuello en mayor o menor medida, como eran la barbeta²⁸²⁸ y la gorguera²⁸²⁹.

El tocado de las musulmanas. Hay que destacar la intemporalidad del tocado empleado por las musulmanas, ya que, al igual que ocurría con el vestido, mantiene sus características a lo largo de las centurias. En los siglos XIII y XIV, y en el medio rural, se conservó lo que probablemente fuera el tocado andalusí original, es decir, para los hombres un casquete de fieltro o un gorro de lana (*al-gifar* o gifara), mientras que el tocado habitual de las mujeres era la toca (*imama*), sobre la que se colocaba un pañolón o prendedero ancho atado en la nuca²⁸³⁰. Entre las mencionadas tocas, cabe resaltar el denominado *jimar*²⁸³¹, similar a la impla castellana por su gran finura. En ciertas ocasiones la mujer se cubría todo el rostro con un velo denominado *niqab*. Otros tocados destacables fueron el almaizar²⁸³², introducido en Al-Andalus en el siglo IX, y el alfareme²⁸³³.

El tocado de las judías. Como ya se ha señalado en relación al vestido, las mujeres judías emplearon en general el mismo tipo de tocado que utilizaba la mujer cristiana o musulmana de su entorno geográfico; así, las doncellas lucían sus cabelleras sueltas

²⁸²⁴ Véanse las figs. II-127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143.

²⁸²⁵ Véanse las figs. II-79, II-80, II-146, II-147, II-148, II-149, II-150, II-151, II-152, II-153, II-154, II-155.

²⁸²⁶ Véanse las figs. II-156, II-157, II-158, II-159, II-160, II-161, II-162, II-163, II-164.

²⁸²⁷ Véanse las figs. II-15, II-17, II-17 b, II-18, II-18 b, II-19, II-20, II-21, II-22, II-23, II-24, II-32, II-33, II-34 b, II-99, II-100, II-165, II-166.

²⁸²⁸ Véanse las figs. II-18, II-18 b, II-19, II-20, II-21, II-23, II-24, II-25, II-26, II-27, II-28, II-28 b, II-29, II-30, II-32, II-33, II-34, II-34 b, II-35, II-35 b, II-35 b, II-36, II-77, II-78, II-99; II-100, II-101, II-109, II-110, II-112, II-113, II-115, II-116, II-117, II-119, II-122.

²⁸²⁹ Véanse las figs. II-37, II-38, II-38 b, II-39, II-40, II-41, II-42, II-43, II-44, II-45, II-46, II-47, II-48, II-49, II-50, II-51, II-52, II-53, II-53 b.

²⁸³⁰ Véanse las figs. II-165 y II-166.

²⁸³¹ Véanse las figs. II-178, II-179, II-180, II-181, II-182.

²⁸³² Véanse las figs. II-167, II-168, II-169, II-170.

²⁸³³ Véanse las figs. II-173, II-174, II-175, II-176, II-177.

sujetas por medio de cintas y guirnaldas, mientras que las casadas se cubrían con velos o tocados. No obstante, la mujer judía utilizó ciertas prendas características, independientemente de su lugar de residencia, que las distinguía de las otras dos etnias; así, se utilizó muy frecuentemente una toca lazada, indistintamente al lado izquierdo o derecho, generalmente de color amarillo²⁸³⁴. Hacia 1330 surge un tocado femenino, utilizado exclusivamente por la mujer judía, que consistía en uno o dos pequeños bonetillos superpuestos, formados a base de un tejido retorcido que se colocaba en lo alto de la cabeza, prácticamente sobre la frente, yendo generalmente sujeto por medio de un barboquejo²⁸³⁵. En las fuentes iconográficas del siglo XIV aparece representado un tocado alto de forma puntiaguda, cuyo cuerpo parece estar formado por bandas de tejido retorcido, de manera similar al tocado turbante, que iba rematado por una pequeña pieza rectangular, cuya finalidad, posiblemente, fuera la de sujetar las mencionadas bandas²⁸³⁶.

El arreglo del cabello de cristianas, musulmanas y judías. En este capítulo relativo al peinado se han abordado conjuntamente las distintas formas de arreglarse el cabello de las mujeres en general, sin hacer distinción entre musulmanas, cristianas o judías, pues como ya se ha señalado, entre estas dos últimas no existen diferencias importantes en su atuendo, tocado o peinado. En cuanto a la mujer musulmana, generalmente cubierta con velos, no hay constancia de que existiera una forma especial de peinarse, distinta de las mujeres de las otras etnias.

A lo largo de los siglos XIII y XIV fue muy común un peinado que consistía en dividir la cabellera por la mitad, trenzando los dos grandes mechones²⁸³⁷. Dichas trenzas, a su vez, se enrollaban y retorcían sobre las orejas, formando una especie de rollos o abultamientos, que durante el siglo XIII y buena parte de la siguiente centuria, quedaron casi siempre ocultos por otros tocados que los cubrían²⁸³⁸. En el último cuarto del siglo XIII y durante el siglo XIV, se puso muy de moda entre hombres y mujeres, lucir una melena más o menos corta terminada formando un gran bucle a la altura de la nuca, que aunque frecuentemente se cubría con diferentes tocados, solía quedar a la

²⁸³⁴ Véanse las figs. II-182, II-183, II-184, II-185.

²⁸³⁵ Véanse las figs. II-186, II-187, II-188, II-189, II-190, II-190 b, II-191.

²⁸³⁶ Véanse las figs. II-192, II-193.

²⁸³⁷ Véase la fig. II-194.

²⁸³⁸ Véanse las figs. II-101 b, II-195, II-196, II-196 b, II-197, II-198, II-199.

vista en la parte trasera de la cabeza²⁸³⁹. Hacia mediados del siglo XIV aparece un tipo de peinado, de moda en todo el occidente cristiano, que consistía en dividir el cabello horizontalmente en la parte superior de la cabeza, peinando la mitad trasera del cabello de forma que se creasen dos grandes trenzas, las cuales, cruzándose por la nuca se subían por ambos lados de la cabeza, mientras que la parte delantera podía ondularse y rizarse sobre la frente²⁸⁴⁰. Una variante del peinado anterior consistía en dividir el cabello de la parte posterior de la cabeza por la mitad, haciendo dos grandes trenzas, que se llevaban desde la nuca hacia la parte baja de las mejillas para volver a torcerlas hacia atrás, formando un abultamiento en la parte baja de la cabeza, con el cabello de la parte anterior dividido en dos por una raya horizontal, se realizaban otras dos trenzas que torciéndose verticalmente sobre las mejillas, se llevaban hacia atrás, incorporándolas al cabello restante²⁸⁴¹. Como alternativa al peinado anterior, la zona de la frente y los laterales se entrelazaban con cintas de colores o hebras de oro; el resto del cabello se ondulaba y sujetaba por medio de algún ornamento, broche o cierre, en la parte baja de la nuca, formándose así una larga cola que podía dejarse suelta o trenzada en una coleta que cayese sobre la espalda²⁸⁴². Hacia mediados del siglo XIV surge una nueva forma de peinarse que consistía en dividir el cabello en dos grandes trenzas rígidas, dobladas verticalmente sobre las orejas y mejillas, de forma que la cara quedaba enmarcada por ellas²⁸⁴³; esta moda fue muy popular en toda Europa; por el contrario, en nuestro país, o bien no se utilizó o se cubría con tocas o tocados que no lo dejaban a la vista, dada la ausencia de representaciones en las fuentes iconográficas.

Calzado de cristianas, musulmanas y judías. El estudio del calzado femenino por medio de las fuentes iconográficas ha sido muy dificultoso, ya que las largas vestimentas cubren generalmente la totalidad de los pies, mostrando, en el mejor de los casos sólo la punta del zapato. Por ello, en numerosas ocasiones esta investigación se ha apoyado en las representaciones masculinas, complementadas con distintas fuentes documentales y arqueológicas.

²⁸³⁹ Véanse las figs. II-18, II-19, II-20, II 75 b, II-86, II-99, II-109, II-111, II-121, II-127, II-128, II-129, II-130, II-131, II-136, II-140, II-201, II-202, II-203, II-204, II-205, II-206.

²⁸⁴⁰ Véanse las figs. II-207, II-208, II-209, II-210, II-211, II-212, II-213.

²⁸⁴¹ Véanse las figs. II-214, II-215.

²⁸⁴² Véanse las figs. II-216, II-217, II-218.

²⁸⁴³ Véanse las figs. II-219, II-220, II-221, II-222.

En la época que nos atañe, el calzado podía adquirir una gran importancia, pasando de ser un objeto meramente práctico a convertirse en piezas de verdadero lujo y ostentación, tanto en el Occidente cristiano como en los países del Islam; así, llegó a fabricarse con materiales de gran calidad, bien tejidos, enriquecidos con bordados, plata, oro o incluso piedras preciosas; bien con cueros finísimos, como badanas o cordobanes²⁸⁴⁴, que podían ser dorados o plateados²⁸⁴⁵, e ir decorados a base de modelado, estampado²⁸⁴⁶, repujado, decoración incisa, labrado, grabado, decoración calada o recortada²⁸⁴⁷.

Atendiendo a la forma del calzado pueden hacerse tres grandes grupos: en primer lugar el calzado que cubría el pie hasta la altura del tobillo aproximadamente, en el que se incluyen las sandalias²⁸⁴⁸, los zapatos o zapatas²⁸⁴⁹ y las abarcas²⁸⁵⁰. En segundo lugar, aquel que cubría gran parte de la pierna, prolongándose hasta la rodilla, como eran los borceguíes²⁸⁵¹, estivales²⁸⁵² y huesas²⁸⁵³. El tercer grupo comprende el calzado sin talón, así como aquellos que eran abiertos de manera que el pie quedaba prácticamente al descubierto, como son las galochas²⁸⁵⁴, suelas²⁸⁵⁵ y chapines²⁸⁵⁶.

El estudio del calzado según sus puntas es un tema de gran transcendencia, ya que su evolución en el caso de los cristianos nos ofrece datos relevantes para la datación; efectivamente, en el siglo XIII y principios de la siguiente centuria, la forma y proporción del calzado se mantiene en un término medio, sin grandes extravagancias²⁸⁵⁷. Sin embargo hacia mediados del siglo XIV la punta del calzado comienza a alargarse, siendo dicha prolongación recta y ligeramente cóncava. Mantenía la forma por medio de un relleno a base de musgo, pelo o borra, denominado

²⁸⁴⁴ Véanse las figs. III-16, III-29, III-29 b.

²⁸⁴⁵ Véanse las figs. III-13, III-14, III-15, III-16.

²⁸⁴⁶ Véanse las figs. III-16, III-28

²⁸⁴⁷ Véanse las figs. III-18, III-19, III-20, III-21, III-22, III-23, III-24, III-25, III-26.

²⁸⁴⁸ Véanse las figs. III-1, III-2, III-3.

²⁸⁴⁹ Véanse las figs. III-16, III-27, III-28, III-29, III-29 b, III-30, III-31, III-32, III-33, III-34, III-35, III-36, III-37, III-38, III-39, III-40, III-41.

²⁸⁵⁰ Véanse las figs. III-42, III-43.

²⁸⁵¹ Véanse las figs. III-43 b, III-44, III-45, III-46, III-47.

²⁸⁵² Véanse las figs. III-48, III-48 b, III-49, III-50.

²⁸⁵³ Véanse las figs. III-51, III-51 b, III-52, III-52 b.

²⁸⁵⁴ Véanse las figs. III-53, III-53 b.

²⁸⁵⁵ Véanse las figs. III-54, III-55, III-56, III-57, III-58, III-58 b, III-59.

²⁸⁵⁶ Véanse las figs. III-60, III-60 b, III-61, III-62, III-63, III-64.

²⁸⁵⁷ Véanse las figs. III-65, III-66, III-67, III-68, III-69, III-70, III-72, III-73.

polainas²⁸⁵⁸, que en el caso español, nunca llegó a la exageración de otros lugares del occidente cristiano. No obstante hay que tener en cuenta que el calzado femenino siempre fue más discreto que el utilizado por el hombre, tal vez a causa de los pesados y largos ropajes que los ocultaban a la vista evitando así su lucimiento, además de la incomodidad que hubiera resultado de moverse con zapatos de largas puntas bajo las amplias vestiduras.

El calzado de musulmanes y judíos era igual al empleado por los cristianos, con la salvedad de que en algunas ocasiones ambos recurvaban ligeramente su punta hacia arriba de una forma muy similar²⁸⁵⁹.

Las joyas: cristianas, musulmanas y judías. El estudio de la joyería española, en el período y lugar que analizamos, ha sido una tarea muy compleja dado su carácter fungible, es decir, se deterioran con el uso, o se reforman para adaptarse a las modas que van surgiendo en cada momento, reutilizando sus materiales, tanto metales preciosos como piedras, para crear otras joyas nuevas. A lo largo de los siglos XIII y XIV, el adorno y la ostentación eran claves para la valoración social, por lo que la utilización de joyas, tanto por hombres como por mujeres, ya fueran cristianos, musulmanes o judíos, se incrementó notablemente, siendo destacable la semejanza con las piezas utilizadas en los distintos lugares del Occidente cristiano.

Entre los materiales utilizados en la elaboración de las joyas destacaron el oro y la plata, para cuya decoración se emplearon distintas técnicas como fueron el repujado, la filigrana y el granulado²⁸⁶⁰; así como el esmalte sobre relieve²⁸⁶¹. También fueron empleados otros metales de menor calidad como el estaño o el latón. Los anteriores metales se complementaron muy frecuentemente con piedras preciosas o semipreciosas, cuyo valor radicaba en su simbología, siendo utilizadas como amuletos o talismanes. Estas eran trabajadas por los tallistas, siendo especialmente destacables los camafeos, algunos llegados procedentes del mundo clásico y reutilizados en nuevas joyas de gran riqueza²⁸⁶² así como los entalles²⁸⁶³ y cabujones²⁸⁶⁴. A principios del siglo XIV se

²⁸⁵⁸ Véanse las figs. III-73 b, III-74, III-75, III-75 b, III-75 c, III-76, III-77.

²⁸⁵⁹ Véanse las figs. III-71, III-78, III-79, III-80, III-81, III-82, III-83, III-84

²⁸⁶⁰ Véase la fig. IV-2.

²⁸⁶¹ Véanse las figs. IV-3, IV-44 b.

²⁸⁶² Véanse las figs. IV-4, IV-5.

desarrolló una nueva técnica para cortar las piedras en facetas angulares²⁸⁶⁵ que, procedente de la India y Persia, iba a ser muy pronto dominada por los lapidarios europeos, consiguiéndose de esta forma que las piedras tuvieran más brillo y reflejos.

Atendiendo a la tipología y función de las joyas se ha efectuado una división en cinco grandes grupos. En primer lugar se encuentran aquellas que tenían una función práctica, como son los botones²⁸⁶⁶, broches²⁸⁶⁷ o cintas²⁸⁶⁸, con sus fiviellas²⁸⁶⁹ o hebillas, utilizados para ajustar distintas prendas del atuendo. En segundo lugar están las joyas ornamentales, cuya finalidad era meramente decorativa, entre las que se encuentran los collares o sartaes²⁸⁷⁰, los pendientes o arracadas y los zarcillos²⁸⁷¹, las ajorcas²⁸⁷² y brazaletes²⁸⁷³ o pulseras, así como los anillos o sortijas²⁸⁷⁴. En tercer lugar se han estudiado las joyas con valor simbólico, como era la corona²⁸⁷⁵. En cuarto lugar, las joyas que además de su carácter decorativo y suntuario tienen un uso devocional, es decir, aquéllas con un significado y un uso explícito religioso, entre las que se encuentran los *paternosters*²⁸⁷⁶ y los *agnusdei*²⁸⁷⁷. Por último, en quinto lugar, las joyas con poderes mágicos o profilácticos, que han sido estudiadas atendiendo al origen de sus poderes, haciéndose una distinción entre aquellas que los recibían de los materiales²⁸⁷⁸ con que estaban elaboradas, de las que los obtenían al estar realizadas de una determinada forma²⁸⁷⁹; o bien aquellas que se beneficiaban de las inscripciones²⁸⁸⁰ con que estaban decoradas.

²⁸⁶³ Véase la fig. IV-6.

²⁸⁶⁴ Véase la fig. IV-7.

²⁸⁶⁵ Véase la fig. IV-8.

²⁸⁶⁶ Véanse las figs. IV-10, IV-11, IV-12, IV-13, IV-13 b, IV-14, IV-14 b.

²⁸⁶⁷ Véanse las figs. IV-15, IV-15 b, IV-16, IV-17, IV-17 b, IV-18, IV-19, IV-20, IV-21, IV-22, IV-23, IV-24, IV-25, IV-26, IV-27, IV-28.

²⁸⁶⁸ Véanse las figs. IV-29, IV-30, IV-31, IV-32, IV-33, IV-34, IV-35, IV-36, IV-37, IV-38, IV-39 IV-40, IV-117.

²⁸⁶⁹ Véanse las figs. IV-41, IV-42, IV-43, IV-44, IV-44 b, IV-45, IV-46.

²⁸⁷⁰ Véanse las figs. IV-47, IV-48, IV-49, IV-50, IV-51, IV-52, IV-53, IV-54, IV-55, IV-56, IV-57, IV-58, IV-116.

²⁸⁷¹ Véanse las figs. IV-59, IV-60, IV-60 b, IV-61, IV-62, IV-63, IV-63 b, IV-64, IV-65, IV-66, IV-66 b.

²⁸⁷² Véanse las figs. IV-71, IV-72.

²⁸⁷³ Véanse las figs. IV-67, IV-68, IV-69, IV-70.

²⁸⁷⁴ Véanse las figs. IV-73, IV-73 b, IV-74, IV-75, IV-76, IV-77, IV-78, IV-78 b, IV-79, IV-80, IV-81, IV-82, IV-83, IV-84, IV-85, IV-86, IV-125, IV-126.

²⁸⁷⁵ Véanse las figs. IV-87, IV-88, IV-89, IV-89 b, IV-90, IV-90 b, IV-91, IV-91 b, IV-92, IV-92 b, IV-93, IV-93 b, IV-94, IV-94 b, IV-95, IV-96, IV-97, IV-98, IV-99, IV-100, IV-101, IV-102, IV-103, IV-104, IV-105, IV-106, IV-106 b, IV-107, IV-108.

²⁸⁷⁶ Véanse las figs. IV-109, IV-110, IV-111, IV-111 b.

²⁸⁷⁷ Véase la fig. IV-112.

²⁸⁷⁸ Véanse las figs. IV-112 b, IV-113, IV-114, IV-115, IV-116.

²⁸⁷⁹ Véanse las figs. IV-117, IV-118, IV-119, IV-120, IV-121, IV-121 b.

Cosméticos y perfumes. En la Baja Edad Media, los cosméticos y perfumes estaban en relación con el embellecimiento del cuerpo, que debía adaptarse a ciertos cánones de belleza con el fin de resultar más atractivos sexualmente, lo que generó en ocasiones críticas por contradecir las tradiciones religiosas. Entre las cristianas dicho canon consistía en tener una piel blanca y las mejillas tersas y desprovistas de pecas u otras imperfecciones; los ojos debían ser grandes con una sombra oscura, y las cejas bien perfiladas, arqueadas y poco pobladas. Los dientes blancos, y los labios y encías rojas. El cuerpo femenino debía estar completamente carente de vello. También los pechos debían ser pequeños y los vientres abultados a imitación de las mujeres embarazadas. En cuanto al cabello, éste debía ser largo y preferentemente rubio. No obstante, también las mujeres castañas o muy morenas eran consideradas como bellas, y dentro de lo establecido.

El canon de belleza de la mujer musulmana puede extraerse de la traducción al español realizada en el siglo XIII, del original árabe de la *Doncella Teodor*, donde se anotan dieciocho rasgos propios de la mujer hermosa, de manera que a seis marcas de belleza le corresponden tres partes del cuerpo. Como atributos se encuentran tres relacionados con el tamaño: largo, pequeño y ancho; y tres colores: blanco, negro y rojo; los cuales están en relación con tres partes del cuerpo. Así, la belleza consiste en poseer tres partes del cuerpo largas: el torso, el cuello y los dedos; tres pequeños: la boca, la nariz y los pies; tres anchos: las caderas, los hombros y la frente; tres de color blanco: la piel, los dientes y la córnea; tres negros: el cabello, las cejas y las pupilas de los ojos; tres rojos: las mejillas, los labios y las encías. Muchas de las características anteriores, son coincidentes con aquellas que debían poseer las bellas cristianas, como hemos visto al estudiar su canon de belleza, especialmente aquellas señaladas por el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*, o las que se describían en la *Vida de Santa María Egipciaca*. Además de poseer una cabellera morena, algunos autores señalan que debía ser ondulada. Otro rasgo de belleza era poseer una cintura estrecha, y un pecho terso y abundante.

²⁸⁸⁰ Véanse las figs. IV-122, IV-123, IV-124, IV-125, IV-126, IV-127, IV-128.

El canon de belleza de la mujer judía, como ya vimos en relación a la indumentaria y al peinado, se adaptaba con toda naturalidad a los gustos y cánones de las sociedades que la rodeaban, bien fueran cristianas o musulmanas, por lo que es habitual verla representada en las fuentes iconográficas de manera idéntica a cualquier mujer de su entorno. Las fuentes escritas dan cuenta asimismo de los rasgos que debían poseer las judías bellas, similares a los de sus conciudadanas.

Para conseguir todos los requisitos necesarios para ser considerada como "bella", las mujeres emplearon distintos ungüentos y pócimas a base de ingredientes de origen vegetal, animal o mineral, extraídos en muchas ocasiones de tratados de medicina y cirugía, en los que solían incluirse capítulos dedicados a la belleza, con recetas para mantenerse hermosa al mismo tiempo que remedios para aliviar ciertas dolencias, junto a consejos más o menos afrodisíacos, dada la relación existente entre belleza, salud, higiene y sexo, a lo largo de toda la Edad Media.

A partir del siglo XIII se extendió por Europa un tipo de literatura dedicada a la salud y a la belleza de la mujer, muy posiblemente fruto de las prácticas y tradiciones locales transmitidas oralmente y recogidas en dichos textos.

Repercusión del entorno histórico, económico y social en la moda femenina.

Entorno Histórico. Tras el éxito conseguido por los cristianos sobre los almohades en la batalla de las Navas de Tolosa, acaecida en 1212, y la anexión de una buena parte de los antiguos territorios de al-Ándalus, sus actividades artesanales tradicionales se incorporaron a los mercados castellanos; así sucedió con el trabajo del cuero, especialmente el cordobán, piel de cabra, curtida a base de zumaque, procedente de Córdoba, que cobró fama internacional. Se comerció asimismo con la badana, piel o cuero curtido de carnero, vaca u oveja, famosa por su gran blandura y suavidad, frecuentemente utilizada a lo largo de los siglos XIII y XIV, según se desprende de numerosos documentos.

Muy popular fue también el guadamecí, piel de carnero, curtida y posteriormente adornada con dibujos de pintura o relieves.

Al-Ándalus jugó un papel muy importante en el proceso de producción y difusión de tejidos preciosos, especialmente las sedas. Su utilización en Castilla²⁸⁸¹, destinada generalmente a ser vestida por reyes, fue constantemente controlada, siendo innumerables las fuentes, tanto autóctonas como foráneas que hablan de este tejido; así, en documentos medievales vemos aparecer el término *sirgo* con un valor idéntico a la seda, donde se encuentra la base etimológica de dicha voz, significando en su origen la seda que venía de China. Similar al anterior fue el *ciclatón*, introducido en España por los musulmanes, que adquirió rápidamente una gran fama, especialmente el fabricado en Almería. También el *xamit* o *jamete*, otro tejido de seda muy apreciado, especialmente en el siglo XIII, y otra técnica textil utilizada por los artesanos de la España musulmana para la producción de vestidos impermeables a la lluvia elaborado con sedas tratadas específicamente para tal uso.

También de influencia musulmana fue el *tiraz*²⁸⁸², rico tejido de seda con hilos de oro o plata, adornado con inscripciones.

Los musulmanes introdujeron en nuestro país el adorno denominado *margomadura*²⁸⁸³, así como las prendas orelladas²⁸⁸⁴, siendo prohibidas por su riqueza en distintas ocasiones.

Fueron asimismo los musulmanes los que introdujeron en nuestra península el cultivo de la planta del algodón y su elaboración, existiendo ya manufacturas en Granada en el siglo IX, y en Sevilla en el siglo X.

Entorno económico. La situación económica durante el siglo XIII fue un elemento determinante en la evolución de la moda, ya que, con la creación del "Honrado Concejo de la Mesta" en 1273, se promovería la fabricación castellana de paños; así, en el siglo XIII la industria lanera cobró gran importancia en Ávila, Segovia, Zamora, Soria y Murcia, aunque su producción no fue suficiente ni en calidad ni en

²⁸⁸¹ Véanse las figs. II-66, II-66 b.

²⁸⁸² Véanse las figs. I-133, II-171, II-172.

²⁸⁸³ Véanse las figs. I-18, I-20, I-21, I-139, I-243.

²⁸⁸⁴ Véanse las figs. II-57-57 b.

cantidad para cubrir la demanda. Se importaron asimismo otros materiales como fue el camelín y el viado.

Por otra parte, la reconquista de los reinos del sur, especialmente los de Murcia y Sevilla, y la consiguiente repoblación de dichos territorios, originaron el desplazamiento del centro castellano de Toledo a Sevilla, que se convirtió en puerto de gran importancia comercial entre el Mediterráneo y el Atlántico, dando a Castilla la posibilidad de integrarse en unos circuitos comerciales mediterráneos de los que hasta entonces había estado aislada, a la par que se abría a Castilla un camino por mar hacia los dos polos fundamentales del comercio medieval: Flandes, al norte, y las repúblicas italianas al sur. De estas últimas, y vinculado estrechamente con el estudio de las joyas, llegó a Castilla la técnica del “esmalte sobre relieve”.

Entorno social. El fortalecimiento de las actividades mercantiles y artesanas fomentó las asociaciones, como son las cofradías de oficios, que ya desde finales del siglo XIII se convirtieron en verdaderos gremios, con artesanos especializados -tundidores, tejedores, tintoreros, curtidores, peleteros, sastres o zapateros-. Todos ellos dispuestos a producir artículos de lujo, que si bien hasta ahora habían sido propios de la realeza y la nobleza, se convirtieron en elementos indispensables para la incipiente clase burguesa, enriquecida con las nuevas actividades laborales. Lujo desmedido y ostentoso que los monarcas intentaron frenar mediante numerosas leyes suntuarias, que pretendían marcar por ley la diferenciación no sólo económica, sino social, étnica, religiosa y moral, de sus súbditos.

El siglo XIV se caracterizó por las grandes dificultades que se vieron obligados a soportar todos los reinos de la Europa cristiana, que en España llevó a un repentino ascenso del nivel de precios y salarios. Con el fin de hacer frente a los elevados gastos militares, los distintos estamentos, tanto grandes y nobles de sangre, como burgueses y caballeros villanos, fueron obligados por la monarquía a colaborar, de acuerdo con sus respectivos niveles de riqueza. Como contrapartida, obtuvieron ciertos privilegios, entre los que se encontraba la posibilidad de acceder a ciertos lujos en el vestir, manteniéndose de este modo una distinción socio-económica de raíz estética, que era ampliada a sus esposas e hijos.

La indumentaria como fuente historiográfica. Aportaciones

A través de las fuentes consultadas resulta evidente la importancia de la indumentaria en la sociedad bajo-medieval y, de ahí su constante aparición minuciosa en las obras de arte. La escultura y la pintura se convierten en espejo de su evolución a través de los años y, por tanto, en herramienta esencial para el estudio de la cronología y localización geográfica o social, de determinadas obras de arte, cuya datación es dudosa o desconocida. No obstante, debemos ser cautos al basarnos en el estudio de la representación plástica o pictórica, y tener en cuenta una serie de condicionantes, originados por las condiciones técnicas, estilísticas, así como la mayor o menor habilidad del artista. Hay que considerar asimismo las restauraciones llevadas a cabo que, en ciertas ocasiones, han podido realizarse de forma errónea, omitiendo o cambiando detalles del atuendo claves para su fechación.

La **localización geográfica** de las piezas del atuendo es, en muchas ocasiones, determinante para situar o datar obras de arte, ya que ciertas prendas fueron utilizadas en un entorno determinado, no apareciendo en otros lugares geográficos, como es el caso de aquellas de origen franco-borgoñón, que tuvieron mayor repercusión en la Corona de Aragón o de Navarra; así, por ejemplo, en nuestro país la garlanda²⁸⁸⁵ fue muy popular especialmente en los lugares de influencia francesa, como era el Reino de Aragón, mientras que en Castilla su utilización fue prácticamente inexistente.

Otro elemento del vestido que puede darnos indicios sobre el lugar de procedencia de la obra de arte es el pellote²⁸⁸⁶, prenda de origen español que aparece en el siglo XIII, estando de plena moda a lo largo de dicha centuria; por el contrario, en el siglo XIV es muy raro encontrar representaciones artísticas castellanas en las que aparezca reflejado, a pesar de que las pruebas documentales sobre su existencia son muy numerosas. Por otra parte, al mismo tiempo que desaparecen las representaciones del pellote en la iconografía castellana, se impone su utilización en distintos países del Occidente cristiano, siendo muy abundantes sus representaciones artísticas a partir del

²⁸⁸⁵ Véanse las figs. II-2 b, II-2c, II-3, II-4.

²⁸⁸⁶ Véanse las figs. I-117, I-119, I-119 b, I-120, I-121, I-122, I-123, I-123 b, I-124, I-125, I-126, I-127, I-128, I-129, I-130, I-131, I-252.

primer cuarto del siglo XIV²⁸⁸⁷. Lo mismo ocurre a lo largo de dicha centuria en Cataluña, posiblemente por influencia del país vecino.

La cotardía²⁸⁸⁸, prenda de encima vestida por ambos sexos, aparece en Francia hacia 1290. En nuestro país el uso de esta prenda se retrasa hasta el siglo XIV. Dado su claro origen francés, son frecuentes los ejemplos iconográficos y las referencias documentales en las zonas directamente influenciadas por las modas procedentes de estos lugares, como son Navarra o Aragón, mientras que en Castilla son prácticamente inexistentes.

La hopa u hopalanda²⁸⁸⁹, prenda exterior de origen franco-borgoñón, que hace su aparición hacia 1350 en Francia, se extendió por la Europa cristiana. Los textos más antiguos que hacen alusión a esta prenda en nuestra península son documentos relacionados con la Casa Real de Navarra, debido a la gran influencia francesa en esta zona, siendo mucho más numerosas sus representaciones en la iconografía procedente de dicha zona, que en las castellanas.

Hacia mediados del siglo XIV aparece en la iconografía peninsular un tipo de manga ajustada y abierta por un lado, que iba sujeta en el antebrazo por medio de cordones²⁸⁹⁰, sobre la que Bernis llama la atención, señalando que no se halla en otros países europeos. No obstante, este tipo de manga con cerramiento mediante cordones, aparece reflejada en otros lugares de Europa, si bien es cierto que los ejemplos hispanos son anteriores cronológicamente.

Si bien el bonete fue una prenda del tocado, de moda en toda la Europa cristiana durante los siglos XIII y XIV, en las fuentes iconográficas españolas de la segunda mitad del siglo XIII, aparece una tipología, cuyo cuerpo era ligeramente más ancho en su parte superior²⁸⁹¹, que no aparece en las representaciones artísticas de ningún otro lugar, por lo que puede afirmarse que era una moda típicamente española.

²⁸⁸⁷ Véanse las figs. I-123, I-124, I-125, I-126, I-127.

²⁸⁸⁸ Véanse las figs. I-140, I-141, I-142, I-143, I-144.

²⁸⁸⁹ Véanse las figs. I-166, I-167, I-168, I-169, I-170, I-171, I-172, I-173, I-174, I-175, I-176.

²⁸⁹⁰ Véanse las figs. I-49, I-49 b, I-49 c, I-50, I-131.

²⁸⁹¹ Véanse las figs. II-40, II-113, II-114.

Tocado característico de la Corona de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIII, fue el que hemos dado en denominar tocado alto²⁸⁹², que surge al desarrollarse desproporcionadamente el cuerpo del bonete. Aunque ciertos autores han señalado que este tipo de tocado es una creación absolutamente castellana, los ejemplos hallados en Castilla son siempre de la segunda mitad del siglo XIII, mientras que en Francia aparecen reflejados con anterioridad. No obstante hay que destacar el hecho de que en Castilla dicho tocado cobró un desarrollo sin parangón en ningún otro lugar del occidente cristiano, tanto en riqueza como en belleza y variedad.

Propuesta de Precisiones cronológicas.

Paso a relacionar a continuación, las precisiones cronológicas de ciertas obras de arte, que se han apoyado en el estudio de la indumentaria, tomando en consideración asimismo, la localización geográfica de las prendas del atuendo analizadas anteriormente.

- Gradefes (León). Monasterio de Santa María.

El sepulcro de una dama, que forma grupo con el de un caballero, es considerado tradicionalmente como el de la fundadora del monasterio, doña Teresa Petri, fallecida en 1187. No obstante, el Tumbo del siglo XVI, nos habla de que la fundadora estaba enterrada en la Sala Capitular. El sepulcro de piedra, con la efigie yacente de la difunta se abrió en 1959, extrayéndose los restos, con parte de la indumentaria: una albanega ribeteada de encaje de hilo de oro, y el calzado: dos chapines de cuero ricamente decorados. Las prendas en sí no nos aportan datos precisos sobre la cronología, ya que, tanto la albanega como los chapines se utilizaron en los siglos XIII y XIV. Sin embargo, el estudio del sepulcro, efectuado en la Introducción de este trabajo, nos ha aportado datos de gran transcendencia para el tema que nos ocupa, ya que, aunque Concha Casado y Antonio Cea han situado su cronología en el "*siglo XIII avanzado*", descartando que éste fuera el enterramiento de doña Teresa Petri, el estudio de la indumentaria con que ha sido reflejada la yacente en la cubierta del sepulcro nos lleva a postponer su cronología. En primer lugar hay que considerar el vestido que luce la efigie funeraria, un brial, decorado con margomaduras u orellas que bordean el escote y descenden por el cuerpo de la prenda. Si bien estos adornos estuvieron de moda a lo

²⁸⁹² Véanse las figs. II-127, II-128, II-129, II-130, II-131, II-132, II-133, II-134, II-135, II-136, II-137, II-138, II-139, II-140, II-141, II-142, II-143, II-144, II-145.

largo de los siglos XIII y XIV, el escote de la prenda nos da la clave principal para su fechación, ya que lo pronunciado del mismo, que deja parte del pecho a la vista, es característico de los últimos años del siglo XIV, siendo utilizado a lo largo del siglo XV.



Por otra parte hay que considerar el tocado que luce la efigie yacente que, a pesar de lo deteriorada que se halla la obra, aparece abultado en los laterales de las mejillas, posiblemente cobijando alguno de los peinados consistentes en trenzar el cabello a ambos lados de la cara, utilizado desde mediados del siglo XIV.

Como conclusión, podemos afirmar que el sepulcro que estamos analizando debería datarse hacia finales del siglo XIV.

- **Tordesillas (Valladolid). Frontal de la infancia de Cristo, procedente del Convento de Santa Clara.** Conservado actualmente en el Museo Diocesano de Barcelona.



Atendiendo a las características indumentarias de los personajes representados, se ha datado ca. 1400. Dicha datación podría adelantarse a ca. 1390, basándonos en la mantonina, con la que se cubre la Virgen, representada en la escena de la Anunciación,

situada en la zona de la izquierda del registro superior, así como la dama reflejada en la Presentación de Jesús en el Templo, a la derecha del registro inferior

- **Frontal o Retablo de Santa Lucía de Mur.** Los dos fragmentos conservados proceden de la iglesia de Santa Lucía de Mur (Pallars Jussà, Lleida) y se encuentran actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Los fragmentos han sido datados en la segunda mitad del siglo XIII, centrándose últimamente su fechación ca. 1275-1300. No obstante, ciertos autores como Gudiol Cunill, o Dalmases y Pitarch retrasan su cronología al siglo XIV. Por otra parte, Marisa Melero sitúa su cronología en el segundo cuarto del siglo XIV. En primer lugar debemos considerar el corte de la saya que luce la santa, considerablemente ajustada en la parte del cuerpo, lo que nos indica que iba forrada, mientras que la falda cae formando numerosos pliegues. Las señaladas prendas forradas, de forma que el tejido quedara completamente estirado, sin formar ninguna arruga, aparece a principios del siglo XIV, ya que antes de esta fecha, las sayas y briales eran bien holgados y sueltos, yendo sujetos por medio de cintas o cinturones a la altura de la cintura; bien ceñidos por medio de cordones en el costado o la espalda; por lo que podemos descartar el último cuarto del siglo XIII. Detalle de gran interés para el tema que nos ocupa son las botonaduras menudas en la zona del cuerpo de la saya, y las botonaduras que adornan el antebrazo de la manga, que surgen en el primer tercio del siglo XIV, como cerramiento o adorno de las prendas del vestido. Estos elementos junto con la ya incipiente polaina de que va provisto el calzado de los personajes masculinos, surgida a

mediados del siglo XIV, nos permiten corroborar la adscripción de esta obra a dicha centuria y proponer la fecha ca.1350.

- **Pinturas que decoran el Arca de San Isidro**, conservada en la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, de Madrid



Santa María de la Cabeza, representada en el Arca de San Isidro.
Madrid, Catedral de Nuestra Señora de la Almudena.

Por los motivos arquitectónicos que adornan los arcos que, a modo de viñetas separan unas escenas de otras, además de la composición y diseño de las propias figuras, se ha fechado esta obra a finales del siglo XIII o primera mitad de la siguiente centuria. No obstante, las características formales de las piezas de indumentaria reflejadas en sus pinturas, pueden ayudarnos a concretar dicha datación. Del estudio detallado del pellote, el pequeño bonete, colocado sobre una toca cerrada, las abarcas, la saya, de cuello muy cerrado y redondo y unas mangas ligeramente más anchas en la zona superior, que se estrechan a medida que descienden cerrándose en la muñeca, se puede estrechar el marco cronológico de la obra. Si bien este tipo de manga en las prendas de debajo, entre las que se encuentra la saya, se mantuvo durante los siglos XIII y XIV, el tipo de escote de dicha prenda es característico del siglo XIII. En cuanto al pellote si bien su forma se mantiene prácticamente igual en los siglos XIII y XIV, el estudio del escote es clave para su fechación, ya que en el siglo XIII éste adopta unas características similares a lo que acabamos de ver en el caso de la saya, mientras que en el siglo XIV, siguiendo los gustos de la época, va ensanchándose progresivamente. Por lo que respecta al bonete, en el siglo XIV suele aparecer ligeramente abultado a ambos lados de la cara, al cobijar los peinados utilizados en el momento.

Como conclusión, proponemos como fecha los últimos años del siglo XIII.

Aportaciones sobre cuestiones terminológicas

Uno de los objetivos que nos habíamos marcado al comienzo de este trabajo fue el esclarecimiento de una terminología precisa de cada una de las piezas, que quedaría reflejada en un glosario, ya que hasta estos momentos, ciertas prendas, o bien carecían de un término propio, o bien la diversidad de las denominaciones empleadas por distintos autores, tanto nacionales como extranjeros, para referirse a las mismas, hacía su estudio muy complejo y confuso. Tras concluir el trabajo creo poder proponer una denominación concreta para una prenda que no la tenía -el prendedero- y creo haber colaborado en el esclarecimiento de determinados términos muy confusos o mal utilizados.

Entre las piezas del indumento que hasta ahora no contaban con una terminología precisa se encuentra el prendedero, tira de tejido, de mayor o menor rigidez, de unos diez centímetros de ancho aproximadamente, que rodeaba la parte superior de la cabeza, por encima o por debajo de las tocas para sujetar las mismas, siendo utilizada también como pieza complementaria de otros tocados. Tal vez C. Bernis se esté refiriendo a esta misma pieza cuando habla de una prenda "*estrecha y alargada, anudada sobre la frente*", utilizada para completar ciertos tocados.

En relación al prendedero de cuerpo rígido, es importante señalar que ciertos autores lo han considerado un bonete, cuya parte central era abierta, dejando el cabello al descubierto, tal vez por la dificultad que supone en ciertas ocasiones distinguir en la iconografía una prenda de otra. No obstante, yo considero que el bonete era siempre cerrado.

Este trabajo ha aclarado ciertos términos que hasta ahora habían sido confusos o equívocos. Entre ellos cabe destacar el término "saya", que en los textos aragoneses del siglo XIII aparece bajo la denominación de gonela, siendo utilizados ambos vocablos con un valor idéntico hasta el siglo XV. Por otra parte, en Francia equivale al término "cotte", y en Inglaterra a "cote" o "tunic", pasándose a la denominación de "kirtle" hacia 1360. Para complicar aún más el término, Menéndez Pidal, en mi opinión erróneamente, denomina "saya rústica" a una prenda que reúne las características formales de una

prenda de encima, y más concretamente de la cota castellana; si bien dicho autor reconoce que la misma difiere enormemente de las piezas que se vestían directamente sobre la camisa.

El término "cota", o prenda de encima castellana, no debe confundirse, como hacen algunos autores, con la palabra francesa "cotte", equivalente a nuestra saya castellana o la gonela aragonesa, como veíamos más arriba. Como ejemplo citaré a Guerrero Lovillo, que traduce, el término "cotte", utilizado por Viollet-le-Duc para designar a nuestra saya, como "cota", por lo que origina una confusión al identificar ambos términos, que nada tienen que ver entre sí, como sinónimos. En el Reino de Navarra la "cota" castellana es conocida bajo la denominación de "sobrecota", por influencia francesa, ya que en el país vecino es conocida como "briaud" hasta mediados del siglo XIII, y a partir de dicha fecha como "surcot", es decir, prenda que se viste sobre la cota, equivalente esta última a nuestra saya. En Inglaterra dicha prenda se conoce con el término de "surcote" u "overkirtle", es decir, prenda vestida sobre la saya.

El pellote, al igual que la cota, era una prenda de encima, vestida por tanto sobre la saya o el brial, por lo que en Aragón es conocida como "cote" o "sobrecot", y en Francia como "surcot". Tanto en Francia como en Inglaterra, todas las prendas de encima reciben generalmente la denominación de "surcot" o "surcote", respectivamente, aunque en este caso se hace una distinción al denominarla con el término francés: "surcot ouverte" y el inglés: "open surcote", es decir cota abierta, como corresponde a una de las características del pellote. Ciertos autores como López Dapena o Menéndez Pidal hacen una distinción entre pellotes con o sin mangas; así, este último hace referencia a: *“otra forma de pellote femenino en el tipo IV A, con mangas estrechas, pues equivale perfectamente al pellote masculino III A”*; sin embargo los dibujos que acompañan esta variante no se corresponden con el típico pellote castellano, sino con otro vestido, como podría ser la saya, el brial o la cota. Tampoco se han hallado referencias documentales o iconográficas que nos permitan considerar la existencia de pellotes con mangas, por lo que puedo afirmar que una de las características de este tipo de prenda es la ausencia de las mismas.

En relación a la confusión terminológica existente sobre ciertas piezas del calzado hay que destacar el vocablo sandalia, tipo de calzado rico empleado en la Edad Media, generalmente por obispos o clérigos de las altas jerarquías de la Iglesia, que no debe confundirse con el término actual de "sandalia", ni con la denominación de "alcorque" que se le ha dado en ocasiones . El término "chapín" ha sido identificado en ocasiones con otros vocablos, como es el caso de los que pertenecieron a una dama sepultada en el Monasterio de Gradefes, que han sido catalogados como "escarpines".

Futuras líneas de investigación

Una vez llegado a término este trabajo es necesario poner de manifiesto la imperiosa necesidad de acometer el estudio diversificado y en mayor profundidad de las distintas materias aquí planteadas. Así, creo haber demostrado la necesidad de líneas de investigación en el campo de la Historia, la Historia del Arte, la Sociología o la Historia Económica de la Baja Edad Media.

Reclamo muy especialmente la necesidad de conectar estas líneas de investigación con el cada vez mas importante mundo de las Artes Escénicas, cinematografía histórica y teatro, conexión completamente inexistente en España y que ha sido la causa de impresentables, malogradas y caras producciones. Si bien en otros países este tema ha despertado el interés de importantes autores que han producido obras de gran relevancia, no ha sido así en nuestro país. Permítaseme citar a Robert Rosenstone, catedrático de Historia en el California Institute of Technology, Division of Humanities, quien tras una década dedicada al estudio de Historia Medieval e Historia del Cine Medieval, afirma que tanto la Historia como la Cinematografía son dos vías para narrar el pasado, enorme responsabilidad que no debemos desatender y a la que estudios como el que modestamente aquí presento, pueden ayudar a desarrrrollar²⁸⁹³.

²⁸⁹³ ROSENSTONE, Robert A.: *History on Film/Film on History*. Harlow, London and New York: Pearson, Longman, 2006, págs. 7-8. El autor afirma que los creadores de la industria cinematográfica que tratan épocas históricas "*pueden y de hecho son historiadores*". Puede decirse igualmente que la obra de John ABERTH: *A Knight at the movies: Medieval History on Film*. New York and London, Routledge, 2003, es el primer libro en lengua inglesa dedicado por completo al tema. Un año más tarde, el eminente historiador francés François AMY DE LA BRETÈQUE, publicó su obra: *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris, Honoré Champion ("Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge"), 2004.

V. BIBLIOGRAFÍA.

1. FUENTES.

ABU MARWAN 1992

ABU MARWAN 'ABD AL MALIK IBN ZUHR: *Kitab al-Agdiya (Tratado de los alimentos)*. GARCÍA SÁNCHEZ, E. (ed. y trad.), Madrid, 1992.

AL-BAYTAR 1883

AL-BAYTAR, Ibn: *Kitab al-Yami (Traité des simples)*. LECLERC, L. (trad.). París, 1877, (reimpreso en 1883).

ALCÁRRAGA 1986

ALCÁRRAGA, Joaquín de: *Fuero de Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, Ayuntamiento de Madrid, 1986.

AL-HAMADANI 1988

AL-HAMADANI: *Venturas y desventuras del pícaro Abu I-Fath al-Iskandari*. FANJUL, S. (trad.). Madrid, Alianza, 1988.

AL-JATIB 1984

AL-JATIB, Ibn: *Kitab al-wusul li- hifz al-sihha (Libro de la higiene)*. VÁZQUEZ DE BENITO, M.C. (ed.). Salamanca, 1984.

AL-SAQUNDI 1934

AL-SAQUNDI: *Elogio del Islam español (Risala fi fadl al-Andalus)*; GARCÍA GÓMEZ, Emilio (traductor). Madrid, Publicaciones de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, Imprenta de Estanislao Maestre, 1934.

AL-ZAQQAQ, 1978

AL-ZAQQAQ, Ibn: *Poesías*. GARCÍA GÓMEZ, Emilio, (ed. y trad.), Clásicos Hispano-Árabes Bilingües. Madrid, IHAC, 1978.

ALARCOS, E. 1948

ALARCOS, Emilio: "Investigaciones sobre el Libro de Alexandre", en *Revista de Filología Española*, anejo XLV. Madrid, CSIC, 1948, págs. 54-57.

ALFONSO X, *Setenario* 1984

ALFONSO X: *Setenario*. VANDERFORD, Kenneth H. (ed. y trad.), LAPESA, Rafael (est. prel.). Barcelona: editorial Crítica, 1984. (1ª edición: Buenos Aires, 1945).

ALFONSO X, *Cantigas* 1979

ALFONSO X: *Cantigas de Santa María*. Ed. facsímil del Ms. T.I.1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Madrid, Edilán, 1979. (Volumen complementario, texto de FILGUEIRA VALVERDE, José; descripción e historia de LÓPEZ SERRANO, Matilde).

ALFONSO X, *General Estoria* 1930-1961

ALFONSO X: *General Estoria*, Parte I, edición de Antonio GARCÍA SOLALINDE, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930; Parte II: edición en dos tomos de GARCÍA SOLALINDE, A., KASTEN, Lloyd A. y OELSCHLÄGER, Víctor R. B. Madrid, C.S.I.C., 1957-1961.

ALFONSO X, *La Gran Conquista de Ultramar* 1877

ALFONSO X: *La Gran Conquista de Ultramar: que mando escribir el Rey Don Alfonso el Sabio*. Ilustrada con notas críticas y glosario por don Pascual de Gayangos, Madrid, M. Rivadeneyra, 1877.

ALFONSO X, *Las Siete Partidas* 2004

ALFONSO X: *Las Siete Partidas*. Versión de SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José. Madrid, 2004.

ALFONSO X, *Libro de Ajedrez*

ALFONSO X: *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. Ms. T.I.6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

ALFONSO X, *Primera Crónica General* 1906

ALFONSO X: *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Publicada por MENÉNDEZ PIDAL, R. Madrid, Bailly-Baillière é Hijos, Editores, 1906.

ALFONSO X: *Cantigas de Santa María* 1986

ALFONSO X: *Cantigas de Santa María*. METTMANN, Walter (ed.). Madrid, Clásicos Castalia, 134, 1986.

ALFONSO X, *Lapidario* 1997

ALFONSO X: *Lapidario de Alfonso X*. BREY MARINÑO, María (Texto íntegro en versión de). Madrid, Editorial Castalia, 1997.

ALJOXANÍ 1914

ALJOXANÍ, Muhammad Ben Al-Hárit: *Historia de los jueces de Córdoba (s. X)*. RIBERA, Julián (texto árabe y traducción castellana). Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos (Imprenta Ibérica) (E. Maestre), 1914.

ARAGÓN, Enrique de, 1994

ARAGÓN, Enrique de, (Marqués de Villena): "Tratado de fascinación o de aojamiento", en *Obras completas*, tomo I. Madrid, Turner, 1994, págs. 325-341.

BALLESTEROS 1911

BALLESTEROS, Antonio: "Las Cortes de 1252", en *Anales de la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas*. Tomo III, Memoria 3ª. Madrid, 1911, págs. 112-143.

BARRA JOVER 1989

BARRA JOVER, Mario: "Razón de Amor: Texto crítico y Composición", en *Revista de Literatura Medieval*, I, 1989, págs. 123-153.

BATTUTA 2005

BATTUTA, Ibn: *A través del Islam*. FANJUL, Serafín y ARBÓS, Federico (trad. del árabe, introducción y notas). Madrid, Alianza, 2005.

BERCEO 1958

BERCEO, Gonzalo de: *Vida de Santo Domingo de Silos*. Edición crítico-paleográfica del Códice del siglo XIII por Fray Alfonso Andres O.S.B. Madrid, 1958.

BERCEO 1992 a

BERCEO, Gonzalo de: "Vida de Santa Oria", "Vida de San Millán", en *Antología Poética*. ZARAGOZA, Federico (introducción, selección y comentarios). Madrid, Colección Grandes Maestros de la Literatura Española, Mateu Cromo, Artes Gráficas, S.A., 1992.

BERCEO 1992 b

BERCEO, Gonzalo de: *Obra completa*. URÍA, Isabel (coord.). Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1992.

BERCEO 1997

BERCEO, Gonzalo de: *Milagros de Nuestra Señora*. BAÑOS, Fernando (ed.); URÍA, Isabel (est. prel.). Barcelona, Ed. Crítica, 1997.

Breviari d'amor 1862

Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, Suivi de sa lettre a sa soeur. Introducción y glosario de AZAÏS, Gabriel (secretario). Béziers, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 1862.

Calila e Dimna 1984

Calila e Dimna. CACHO BLECUA, J.M. y LACARRA, M^a Jesús (ed.). Madrid, Clásicos Castalia, 1984.

CAMDEM 1614

CAMDEM, W.: *Remains concerning Britaine but specially England, and the inhabitants thereof: their languages, names, surnames, allusions, anagrammes, armories, moneys, empresses, apparell, artillerie, wise speeches, proverbes, poesies, epithaphs*. London, 1614.

Cantar de Mío Cid 1945

MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Cantar de Mío Cid. Textos, gramática y vocabulario*. Volumen II. Madrid, Espasa Calpe, 1945.

Cantar de Mío Cid 1999

Cantar de Mío Cid. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (texto antiguo); CONDE, Juan Carlos (ed.). Colección Austral, tomo 20. Madrid, Espasa Calpe, 1999.

CASTRO, Teresa de 2001

CASTRO, Teresa de: "El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H^a. Medieval, tomo 14, 2001, págs. 11-92.

CHAUCER 2001

CHAUCER, Geoffrey: *Cuentos de Canterbury*. GUARDIA MASSÓ, Pedro (ed.). Madrid, Cátedra, 2001.

CHAUCER 2010

CHAUCER, Geoffrey: *The Canterbury Tales*. ACKROYD, Peter (translated and adapted by); BANTOCK, Nick (illustrated by). London, Penguin Classics, 2010.

CHINCHILLA, Pedro de 1999

CHINCHILLA, Pedro de,: *Libro de la Historia Troyana*. PELÁEZ BENÍTEZ, M^a Dolores (estudio, edición y notas). Madrid, editorial Complutense 1999.

COGLIATI ARANO, L.: Tacuinum Sanitatis 1973

COGLIATI ARANO, L.: *Tacuinum Sanitatis*, Milán, 1973.

COHEN, G.: Le Roman de la Rose 1973

COHEN, G.: *Le Roman de la Rose*, París, 1973.

Colección de Cortes 1836

Colección de Cortes de los Reynos de León y de Castilla. Madrid, Real Academia de la Historia, imprenta de D. Marcelino Calero y Portocarrero, 1836.

Colección de documentos para la historia del reino de Murcia 1978

Colección de documentos para la historia del reino de Murcia. VII - Documentos de Pedro I. MOLINA, Ángel Luis (ed.). Murcia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

Colección de documentos para la Historia del Reino de Murcia 2002

Colección de documentos para la Historia del Reino de Murcia, XXI. Documentos relativos a los oficios artesanales en la Baja Edad Media. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María (ed.). Murcia, Real Academia de Alfonso X El Sabio, 2000.

Colección diplomática de San Salvador de Oña 1950

ÁLAMO, Juan del: *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950. (2 Tomos).

Corán 2001

Corán, El. Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 2001.

Cortes de los antiguos reinos de Aragón y de Valencia y principado de Cataluña 1896-1919

Cortes de los antiguos reinos de Aragón y de Valencia y principado de Cataluña. Madrid, Real Academia de la Historia, 1896-1919.

Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla 1861-1882

Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla. Madrid, Real Academia de la Historia, Tomo I, 1861; Tomo II, 1863; Tomo III, 1866; Tomo IV, 1882.

Crónica General de España 1971

Crónica General de España de 1344. Preparada por CATALÁN, Diego y ANDRÉS, M^a Soledad de, (edit.). Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1971.

Crónica Troyana 1975

Crónica Troyana, (1350). PARKER, Kelvin M. (ed.). Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1975.

DIES DE CALATAYUD 1993

DIES DE CALATAYUD, Manuel: *Flores del Tesoro de la Belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres*, Manuscrito nº 68 de la Biblioteca Universidad de Barcelona, folios 151-170. VINYOLES, Teresa M^a (intr.); ROMA, Josefina (prólogo); COMAS, Oriol (trad.); OLAÑETA, José J. de, (ed.). Barcelona, 1993.

DON JUAN MANUEL 2007

DON JUAN MANUEL: *El Conde Lucanor*. Lacarra, M^a Jesús (ed.). Madrid, ediciones Austral, 2007.

FAZELLO, Tommaso 1574

FAZELLO, Tommaso: *De rebus sicilis decades duae*, (Panormi, 1558). FIORENTINO, Remigio, (trad. al italiano). Venecia, 1574.

FERRER, San Vicente 1977

FERRER, San Vicente: *Sermones*. Barcelona, Ed. Barcino, “Els nostres clàssics”, 1971-1977. (4 volúmenes).

Fuentes de Zurita 1974

CANELLAS LÓPEZ, Ángel: *Fuentes de Zurita: Documentos de la alacena del Cronista, relativos a los años 1302-1478, de autor desconocido*. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, nº 579, 1974.

Fueros de Aragón 1937

Fueros de Aragón según el Ms. 458 de la Biblioteca Nacional de Madrid (s. XIV); TILANDER, Gunnar (ed.). Londres, 1937.

Fuero de Madrid 2002

Fuero de Madrid. MILLARES CARLO, Agustín (transcripción); HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo L. (introducción). Madrid, Ayuntamiento de Madrid, ediciones La Librería, 2002.

Fuero de Molina de Aragón 1916

El Fuero de Molina de Aragón. SANCHO IZQUIERO, M. (ed.). Madrid, 1916.

Fuero Viejo de Castilla 1983

Fuero Viejo de Castilla, sacado, y comprobado con el exemplar de la misma Obra, que existe en la Real Biblioteca de esta Corte, y con otros MSS. JORDÁN DE ASSO Y DEL RÍO, Ignacio, y MANUEL Y RODRÍGUEZ, Miguel de. (publ.). Valladolid, Ed. Lex Nova, 1983.

Fuero de Zorita de los Canes 1911

UREÑA Y SMENJAUD, Rafael de: *El Fuero de Zorita de los Canes (según el Códice 247 de la Biblioteca Nacional (siglo XIII al XIV). Sus relaciones con el Fuero Latino de Cuenca y el romanceado de Alcázar*. Memorial Histórico Español. Colección de

Documentos, Opúsculos y Antigüedades, tomo XLIV. Madrid, Real Academia de la Historia, 1911.

Fuero de Cuenca 1935

UREÑA Y SMENJAUD, Rafael de: *Fuero de Cuenca (Formas primitivas y sistemáticas: Texto latino, texto castellano y adaptación del Fuero de Iznatoraf)*, Madrid, 1935.

Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes 1916

Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes. CASTRO, Américo y ONÍS, Federico de, (ed. y estudio), vol. I, Madrid, Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, 1916, págs. 215-339.

GAIBROIS DE BALLESTEROS 1922

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes.: "Cuentas y Gastos del rey don Sancho IV de Castilla", en *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Madrid, 1922.

GARCÍA MORENCOS 1976

GARCÍA MORENCOS, Pilar: *Crónica Troyana*. Madrid, editorial Patrimonio Nacional, 1976.

GARCÍA MORENCOS 1987

GARCÍA MORENCOS, Pilar: *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X El Sabio*. Madrid, editorial Patrimonio Nacional, 1987.

GONZÁLEZ HURTEBISE, Eduardo 1911

GONZÁLEZ HURTEBISE, Eduardo: *Libros de tesorería de la Casa Real de Aragón*. Tomo I: *Reinado de Jaime II. Libros de cuentas de Pedro Boyl, tesorero del monarca desde marzo de 1302 a marzo de 1304*. Barcelona, 1911.

GOUSSET 2002

GOUSSET, Marie-Thérèse: *Le livre des merveilles du monde*. Paris, Bibliothèque de l'image, 2002.

Hagadá de Barcelona 1992

The Barcelona Haggadah, facsímil del Ms. Add. 14761 de la British Library. SCHONFIELD, Jeremy (ed.). London, Facsimile Edition, 1992.

Hagadá Rylands 1988

(*Hagadá Rylands*. Manchester, John Rylands University Library, Ms. RYL. Hebr. 6).
The Rylands Haggadah: a medieval sephardi masterpiece in facsimile: an illuminated passover compendium from mid 14th Century catalonia in the Collections of the John Rylands University Library of manchester with a commentary and a cycle of poems. LOEWE, Raphael (Introduction, notes on the illuminations transcription and english translation). London, Thames and Hudson, 1988.

HAMARNEH 1965

HAMARNEH, Sami: "The First known Independent Treatise on Cosmetology in Spain", in *Bulletin of the History of Medicine*, 39, 1965, págs. 309-325.

HAYDON, Frank Scott 1863

HAYDON, Frank Scott (ed.), 1863: *Eulogium (Historiarium sive Temporis): Chronicon AB Orbe Condito Usque Ad Annum Domini M.CCC.LXVI., A Monacho Quodam Malmesburiense Exaratum. Accedunt Continuationes due, Quarum Una Ad Annum M.CCCC.XIII. Altera ad annum M.CCCC.XC. Perducta Est.* Published by the authority of the Lords Commissioners of her Majesty's Treasure, under the direction of the Master of the Rolls. Vol. III. London: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green, 1863.

HAZM 2007

HAZM, Ibn: *El collar de la paloma*. GARCÍA GÓMEZ, Emilio (versión e introducción); ORTEGA Y GASSET, José (prólogo). Madrid, Alianza Editoria, 2007 (7ª reimpresión).

Historia Destructionis TROIÆ

Historia Destructionis TROIÆ. Manuscrito 17805 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Historia Troyana

Historia Troyana, Manuscrito h.I.6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

***Historia Troyana* 1934**

"Historia Troyana, en prosa y verso". MENÉNDEZ PIDAL, R. y VARÓN VALLEJO, E. (eds.). Anejos de la *Revista de Filología Española*, XVIII. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

IBN AL-ZAQQAQ 1978

IBN AL-ZAQQAQ: *Poesías*. GARCÍA GÓMEZ, Emilio (ed. y trad.). Madrid, Clásicos Hispano-Árabes Bilingües, IHAC, 1978.

ISIDORO DE SEVILLA 2000

ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*. OROZ RETA, José y ARCOS CASQUERO, Manuel A. (ed. bilingüe, texto latino, versión española y notas); DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (introd. general); 2 Tomos. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

LANDOUZY y PÉPIN 1911

LANDOUZY, Louis y PÉPIN, Roger: *Le régime du corps de Maître Aldebrandin de Sienne*. Paris, H. Champion, 1911.

***Le Calendrier de Cordoue* 1961**

"Le Calendrier de Cordoue de l'année 961". PELLAT, Ch. (ed. y trad.), en *Leiden*, 1961, págs. 62-63.

***Libro de Alexandre* 1988**

Libro de Alexandre. CAÑAS, Jesús (ed.). Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 1988.

***Libro de Amor de mujeres* 2003**

Libro de Amor de mujeres. Una compilación hebrea de saberes sobre el cuidado de la salud y la belleza del cuerpo femenino. CABALLERO NAVAS, Carmen (introducción, traducción e índices). Universidad de Granada, 2003.

Libro de Apolonio 1969

Libro de Apolonio. CABAÑAS, Pablo (texto íntegro en versión de). Madrid, editorial Castalia, 1969.

Libro del Caballero Zifar 1982

Libro del Caballero Zifar. GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (ed., trad. y notas). Madrid, Editorial Castalia, 1982.

Libro de los Fueros de Castilla 1981

Libro de los Fueros de Castilla. SÁNCHEZ, Galo (ed.). Barcelona, Ediciones El Albir, S.A., 1981.

L'Ornement des dames 1967

L'Ornement des dames (Ornatus mulierum). Texte anglo-normand du XIIIe siècle. RUELLE, Pierre (ed., introd., trad. y notas). Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1967.

LÓPEZ-BONILLA 1951

LÓPEZ-BONILLA RODRÍGUEZ, Carlos: *Una descripción de Alcázar de San Juan en el siglo XVIII*. Ciudad Real, Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 1951.

LÓPEZ DE AYALA 1953

LÓPEZ DE AYALA, Pero: "Crónica de Enrique III", en *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde don alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel I*. ROSELL, Cayetano (ed.). B.A.E., tomo LXVIII, 1953, págs. 161-271.

LÓPEZ PIÑERO y JEREZ MOLINER 1999

LÓPEZ PIÑERO, José María y JEREZ MOLINER, Felipe: *Theatrum Sanitatis*. Barcelona, Manuel Moleiro Editor, 1999.

LORRIS y MEUN, 1949

LORRIS, Guillaume de, y MEUN, Jean de,: *Roman de la Rose*. MARY, André (édition de); DUFOURNET, Jean de, (postface et bibliographie). Paris, Éditions Gallimard, 1949.

LORRIS y MEUN, 1988

LORRIS, Guillaume de, y MEUN, Jean de,: *Roman de la Rose*. VICTORIO, Juan (ed. y trad.). Madrid, Cátedra, 1998.

MALMESBURY, Williams of,: De gestis regum Anglorum 1889

MALMESBURY, Williams of: *De gestis regum Anglorum libri quinque, Historiae novellae libri tres*. Stubbs, W. (ed.), dos vols. London, 1889.

MARBODUS: Liber Lapidum 2006

MARBODUS: *Liber Lapidum*. ESTHERA HERRERA, María (ed., trad. y coment.). Auteurs latins du Moyen Âge, CXVIII, 2006.

MARTÍN RODRÍGUEZ 1962

MARTÍN RODRÍGUEZ, J.L.: "Portazgos de Ocaña y Alarilla", en *Anuario de Historia de Derecho Español*, XXXII, 1962, págs. 519-526.

METGE 2006

METGE, Bernat: *El Sueño*. CARRIÓN, Jorge (trad. y prólogo). Barcelona, Editorial Barcino, 2006.

NICHOLSON 1911

NICHOLSON, R. A. (traductor): *Tarjuman al-Aswaq. A Collection of Mystical Odes*. London, Royal Asiatic Society, 1911.

PELLAT 1961

PELLAT, Ch. (ed. y trad.): *Le Calendrier de Cordoue de l'année 961*. Leiden, E.J. Brill, 1961.

PEÑA DE SAN JOSÉ 1961

PEÑA DE SAN JOSÉ, Joaquín: "Glosas a la vida de Santa Oria, de Gonzalo de Berceo", en *Berceo*, nº 60, 1961, págs. 371-382.

PÉREZ LÓPEZ, Las Siete Partidas 1996

PÉREZ LÓPEZ, José Luis: "Las Siete Partidas según el código de los Reyes Católicos de la Biblioteca Nacional de Madrid", en *Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 14. Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1996, págs. 235-258.

PIZAN, Christine de: A medieval Woman's Mirror of Honor 1989

PIZAN, Christine de: *A medieval Woman's Mirror of Honor. The Treasury of the City of Ladies*. New York, Persea Books, Inc., 1989.

POLO 1996

POLO, Marco: *Libro de las maravillas*, ARMIÑO, Mauro (trad.). Madrid, Anaya, 1996.

Portugaliae Monumenta Historica 1856-1868

Portugaliae Monumenta Historica, a saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum. Edición por la Academiae Scientiarum Olisiponensis, 1856-68.

QUZMAN, Ibn: Cancionero andalusí 1989

QUZMAN, Ibn: *Cancionero andalusí*. CORRIENTE, Federico (ed.). Madrid, Poesía Hiperión, 1989.

Razón de Amor 1976

"Razón de Amor, con los denuestos del agua y del vino", en *Textos medievales españoles*. Madrid, Ediciones Críticas y Estudios, Espasa Calpe, 1976.

ROUDIL 1968

ROUDIL, J.: *Les Fueros d'Alcaraz et d'Alarcón, Édition Synoptique avec les variantes du Fuero d'Alcázar, Introduction, notes et glossaire*. Tomo I: Introduction et texte, Tome II: Glossaire, tableau de concordances et index. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1992

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*. Colección Grandes Maestros de la Literatura Española. Madrid, Mateu Cromo, Artes Gráficas, S.A., 1992.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita 1995

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*. BREY MARINÑO, María (versión del texto íntegro). Madrid, editorial Castalia, 1995.

SALVADO, B. 1991

SALVADO, B.: "Tumbo de Toxosoutos", en *Compostellanum*, Volumen XXXVI, Nº 1-2, 1991, págs. 165-232.

SAN ISIDORO, Etimologías 2000

SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, (2 tomos). OROZ RETA, José y MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (texto latino, versión española y notas). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

SÁNCHEZ VILLAR, Desde Estella a Sevilla 1974

SÁNCHEZ VILLAR, M^a Desamparados: *Desde Estella a Sevilla. Cuentas de un viaje (1352)*. Valencia, 1974.

SANDLER, L.F. 1983

SANDLER, L.F. (ed.): *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Londres, Oxford, Nueva York, Wiesbaden, 1983.

SEM TOB 1998

SEM TOB DE CARRIÓN: *Proverbios morales*. DÍAZ-MAS, Paloma y MOTA, Carlos (eds.). Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1998.

SERRANO, Cartulario del Infantado de Covarrubias 1907

SERRANO, Luciano: *Cartulario del Infantado de Covarrubias*. Valladolid, 1907.

SERRANO, Cartulario de San Millán de la Cogolla 1930

SERRANO, L. (ed.): *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930.

STOW, The survey of London 1598

STOW, J.: *The survey of London containing the original, increase, modern estate and government of that city, methodically set down : with a memorial of those famous acts of charity, which for publick and pious uses have been bestowed by many worshipfull citizens and benefactors : as also all the ancient and modern monuments erected in the churches, not only of those two famous cities, London and Westminster, but (now newly added) four miles compass*. London, 1598.

TERTULIANO 1971

TERTULIANO: *La Toilette des femmes*, Les Belles Lettres, II, 13, 1971.

TERTULIANO 2001

TERTULIANO: *De Cultu Feminarum (El adorno de las mujeres)*. ALFARO BECH, Virginia y RODRÍGUEZ MARTÍN, Victoria Eugenia (introd. comentarios y texto latino). Málaga, Clásicos Universidad de Málaga, 2001.

The perfumed Garden 1964

The perfumed Garden. BURTON, Sir Richard (trad.). New York, Castle Books, 1964.

TOMÁS DE AQUINO 2001

TOMÁS DE AQUINO: *Suma de Teología*. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. BYRNE, Damián, O.P., Maestro General de la Orden de Predicadores (presentación). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2001 (cuarta edición); (primera edición: 1988).

UREÑA Y SMENJAUD: *Fuero de Usagre* 1907

UREÑA Y SMENJAUD: *Fuero de Usagre (siglo XIII)*. Madrid, 1907.

***Vida de Santa María Egipciaca* 1970**

Vida de Santa María Egipciaca. ALVAR, Manuel (ed.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970. (Tomo I: estudio; Tomo II: introducción, comentarios y texto latino).

***Vida de Santa María Egipciaca* 2002**

Vida de Santa María Egipciaca. CHARCÁN PALACIOS, José Luis (ed., prólogo y notas), URRACA, Susana (transcripción del texto medieval). Madrid, Ediciones Miraguano, 2002.

VIGNAU Y BALLESTER, *Cartulario del Monasterio de Eslonza* 1885

VIGNAU Y BALLESTER, Vicente: *Cartulario del Monasterio de Eslonza*, Parte I. Madrid, Imprenta de la Viuda de Hernando y Cía, 1885.

VIRGILIO 2010

VIRGILIO: *Bucólicas*. VIDAL, José Luis (presentación); RECIO GARCÍA, Tomás de la Ascensión (traducción). Madrid, Editorial Gredos, 2010.

WILLIS, *El Libro de Alexandre* 1934

WILLIS, JR., Raymond S.: *El Libro de Alexandre. Text of the Paris and The Madrid Manuscripts prepared with an introduction*. ARMSTRONG, Edward C. (Edited by). New York, 1934.

YAHYÀ AL-GAZIRI 1998

YAHYÀ AL-GAZIRI, Ali b.: *Al-Maqsad al-mahmud fî talhis al-'uqud (Proyecto plausible de compendio de fórmulas notariales)*. FERRERAS, A. (estudio y ed. crítica). Madrid, 1998.

YEHUDA HA-LEVI 1994

YEHUDA HA-LEVI: *Poemas*. SÁENZ-BADILLOS, Ángel y TARGARONA BORRÁS, Judit (trad. y notas). Madrid, Clásicos Alfaguara, 1994.

2. OBRAS GENERALES.

ABERTH 2003

ABERTH, John: *A Knight at the movies: Medieval History on Film*. New York and London, Routledge, 2003

ABRAHAMS 1930

ABRAHAMS, Israel: *Jewis life in the Middle Ages*. Philadelphia and Jerusalem, The Jewish Publication Society, 1930.

AGUILAR GARCÍA 1986

AGUILAR GARCÍA, M^a Dolores: "La pintura de la techumbre de la Catedral de Teruel", en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 20-22 de septiembre de 1984). Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 571-592

AGUILERA BARCHET 1988

AGUILERA BARCHET, B.: *Historia de la letra de cambio en España (seis siglos de práctica y trayectoria)*. Madrid, Tecnos, 1988.

AGUILERA Y GAMBOA 1908

AGUILERA Y GAMBOA, Enrique: "El arzobispo D. Rodrigo Ximénez de Rada y el Monasterio de Santa María de Huerta", en *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de Enrique Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo, en 31 de mayo de 1908*. Madrid, 1908, págs. 148-163.

AGUILÓ 1994

AGUILÓ, M^a Paz: "Cordobanes y Guardamecíes", en BONET CORREA, Antonio (coordinador), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Manuales de arte Cátedra, ediciones Cátedra, S.A., 1994 (tercera edición), págs. 325-336.

AHSAN 1979

AHSAN, M. M.: *Social Life Under the Abbasids 170-289 AH, 786-902 AD*, Londres y New York, Longman Group Ltd., 1979.

AINAUD 1991

AINAUD, J.: *Catalan painting. II. From Gothic Splendor to the Baroque*. New York, Skira-Rizzoli, 1991.

ALBI ROMERO 1988

ALBI ROMERO, Guadalupe: *Lanfranco de Milán en España: estudio y edición de Magna Chirugia*. Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1988.

ALCOY 1992

ALCOY, R.: "Pintures de Mahamud", en *Prefiguració del Museu Nacional de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg, 1992, págs. 209-213.

ALEXANDRE-BIDON 2011

ALEXANDRE-BIDON, Danièle: "El bello sexo", en CATÁLOGO de la exposición: *Hay más en tí. Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, celebrada en el

Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre el 7 de febrero y el 15 de mayo de 2011.
CHARLES, Corinne (dirección científica), págs. 87-91.

ALMAGRO GORBEA 1991

ALMAGRO GORBEA, Antonio: "Arquitectura mudéjar de Teruel", en BORRÁS, Gonzalo M. (coordinador): *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*. Zaragoza, Ibercaja, 1991, págs. 157-200.

ALMAGRO GORBEA 1999

ALMAGRO GORBEA, Antonio: "El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Pasado, Presente y Futuro", en *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1999, págs. 15-173.

ALMAGRO-GORBEA 2001

ALMAGRO-GORBEA, Martín (editor): *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Catálogo Exposición, número 193, Madrid, 2001.

ALONSO 1941

ALONSO, Dámaso: *Historia de los amores de Bayad y Riyad, una chantefable oriental en estilo persa*. NIKEL, A.R. (ed.). New York, Printed by order of the Trustees, 1941.

ALONSO 1958

ALONSO, Dámaso: *De los siglos oscuros al de oro. (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*. Madrid, Ed. Gredos, 1958.

ÁLVAREZ 1992

ÁLVAREZ, Rosario: "La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", en *Revista de Musicología*, vol. XV, núms. 2-3 (*La música en la abadía de Silos, actas del I Simposio de Musicología Religiosa*, 1991), Madrid, 1992, págs. 616-618

ÁLVAREZ 2007

ÁLVAREZ, F.: "El libro de los Animales de al-Jahiz, un esbozo evolucionista del siglo IX", en *Evolución*, nº 2 (1), 2007, págs. 25-29.

ÁLVAREZ PALENZUELA 1982

ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel: *El cisma de Occidente*. Madrid, ediciones Rialp, 1982.

ALVAR 1960

ALVAR, Manuel: "Documentos de Jaca (1362-1502). Estudio lingüístico", Anejo 6 de *Archivo de Filología Aragonesa*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, nº 262, 1960.

ALVAR 1986

ALVAR, Manuel: *La leyenda de Pascua: tradición cultural y arcaísmo léxico de un Hagadá de Pesah en judeo-español*. Sabadell (Barcelona), editorial AUSA, 1986.

ALVAR y MEGÍAS 1996

ALVAR, C. y LUCÍA MEGÍAS, J.M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996.

ALVARADO y OLIVA 2004

ALVARADO PLANAS, J. y OLIVA MANSO, G.: *Los Fueros de Castilla: Estudios y edición crítica del Libro de los fueros de Castilla, Fuero de los Hijosdalgo y las Fazañas del Fuero de Castilla, Fuero Viejo de Castilla y demás colecciones de Fueros y Fazañas castellanas*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2004.

ÁLVAREZ 1992

ÁLVAREZ, Rosario: "La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", en *Revista de Musicología*, vol. XV, núms. 2-3 (*La música en la abadía de Silos, actas del I Simposio de Musicología Religiosa*, 1991), Madrid, 1992, págs. 579-640.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. 1875-1876

AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, (3 vols.). Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1875-1876.

AMADOR DE LOS RÍOS, R. 1899

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: "Informe de las joyas arábigas halladas en el año 1896", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XIX, 1899, págs. 6-21.

AMRÁN 1996

AMRÁN, Rica: "Judíos y conversos en las crónicas de los Reyes de Castilla (desde finales del siglo XIV hasta la expulsión)", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Hª Medieval, tomo 9, 1996, págs. 257-275.

AMY DE LA BRETEQUE 2004

François AMY DE LA BRETEQUE: *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris, Honoré Champion ("Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge"), 2004.

ANGELOGLOU 1970

ANGELOGLOU, Maggie: *A History of Make-Up*. London, Macmillan, 1970.

ANTOLÍN 1971

ANTOLÍN FERNÁNDEZ, José E.: "Estudio sobre Villasirga", en *PITTM* nº 30, 1971, págs. 157-223.

ARA GIL 1977

ARA GIL, Clementina Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, Institución Cultural Simancas. Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1977.

ARA GIL 2004

ARA GIL, Clementina Julia: "Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos", en *Vida y muerte en el monasterio románico*, Aguilar de Campoo, 2004, págs. 161-200.

ARBETETA MIRA 2000

ARBETETA MIRA, Leticia: "Joyería española en tiempos de Carlos V", en CATÁLOGO de la Exposición: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Celebrada en el Palacio Municipal de Exposiciones "Kiosco Alfonso", La Coruña, julio-septiembre, 2000, págs. 117-27.

ARBETETA MIRA 2003

ARBETETA MIRA, Leticia: *El arte de la joyería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Caja Segovia, 2003.

ARCAS CAMPOY 1987

ARCAS CAMPOY, M: "Un resumen de la Historia de Al-Ándalus del Alfaquí granadino Abu l-Qasim b. Yuzayy (siglo XIV)", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXXVI, 1987, págs. 157-163.

ARCAS CAMPOY 1987-1988

ARCAS CAMPOY, M: "Un tratado de derecho comparado: el Kitab al-Qawanin de Ibn Yuzayy", en *Atti del XIII Congresso Dell'Union Européenne D'arabisants et D'Islamisants*. Venezia, 1987-1988, págs. 49-57.

ARCO GARAY 1954

ARCO GARAY, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

ARGENTE DEL CASTILLO 1987-1988

ARGENTE DEL CASTILLO, Carmen: "Precedentes de la organización del concejo de la Mesta", en *Estudios de Historia y Arqueología medievales*, Cádiz 7-8, 1987-1988, págs. 29-40. (Reeditado en *Alfonso X El Sabio, Vida, Obra y Época, Actas del Congreso Internacional*, I. Madrid, 1989, págs. 115-125).

ARIÉ 1966

ARIÉ, Rachel: "Le costume des Musulmans de Castille au XIIIe. siècle d'après les miniatures du Libro del Ajedrez", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome II. Madrid, 1966, págs. 59-66.

ARIÉ 1969

ARIÉ, Rachel: *Miniatures hispano-musulmanes. Recherches sur un manuscrit arabe illustré de l'Escurial*. Leiden, E.J. Brill, 1969.

ARIÉ 1973

ARIÉ, Rachel: *L'Espagne Musulmane au temps des Nasrides (1232-1492)*. Paris, Éditions E. de Boccard, 1973.

ARIÉ 1985

ARIÉ, Rachel: "Ibn Hazm et l'amour courtois", en *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 40/2, Aix en Provence 1985, págs. 75-89.

ARIÉ 1989

ARIÉ, Rachel: *Medieval Iberian Peninsula. Texts and studies. Études sur la civilisation de l'Espagne Musulmane*. Volumen VI. Leiden. New York - Kobenhavn-Köln, E.J. Brill. 1989.

ARIÉ 1993

ARIÉ, Rachel: "Aperçus sur la femme dans l'Espagne Musulmane", en Moral, Celia del (ed.) *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa medieval*, Universidad de Granada, seminario de estudios de la mujer de Granada, 1993, págs. 137-160.

ARIÉS y DUBY 1988

ARIÉS, Philippe y DUBY, Georges : *Historia de la Vida Privada*. Pérez Gutierrez, Francisco (trad.). Madrid, editorial Taurus, 1988.

ASSAS 1873

ASSAS, Manuel de: "Sepulcros de Aguilar de Campoo", en *Museo Español de Antigüedades*, 1873, tomo II, págs. 101-124.

ASSAS 1875

ASSAS, Manuel de: "Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia", en *Museo Español de Antigüedades*, VI, 1875, págs. 217-247.

ASIN PALACIOS 1930

ASIN PALACIOS, Miguel: "El libro de los Animales de Jâhiz", en *Isis*, nº 14, 1930, págs. 20-54.

AUBERT 1941

AUBERT, M.: "Le portail royal et la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, essai sur la date et leur execution", en *Bulletin Monumental*, C, 1941, págs. 177-218.

AVRIL 1978

AVRIL, François.: *L'enluminure à la Cour de France au XIVe. siècle*. Paris, 1978.

AVRIL 1981

AVRIL, François.: Catálogo de la exposición: *Les Fastes du Gothique, Le siècle de Charles V*, París, Grand-Palais, 1981, núms. 230, 231, 244.

AVRIL 2000

AVRIL, François: *Libro de las maravillas de Marco Polo*. Madrid, R. Días Casariego Editor, 2000.

AUTIN GRAZ 1999

AUTIN GRAZ, Marie-Christine: *Le bijou dans la peinture*. Paris, Editor: Skira / Seuil, 1999.

AZCÁRATE RISTORI 1986

AZCÁRATE RISTORI, José María: "Pintura gótica anterior al siglo XIV", en *Historia del Arte*. Madrid, Anaya, 1986.

AZCÁRATE RISTORI 1996

AZCÁRATE RISTORI, José María: *Arte Gótico en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

AZCÁRATE LUXÁN 1994

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde: "La Coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles", en *Anales de la Historia del arte*, nº 4. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate. Madrid, ed. Complutense, 1994, págs. 353-363.

AZCÁRATE LUXAN et al. 2010

AZCÁRATE LUXAN, Matilde, GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, MANZARBEITIA VALLE, Santiago Y MONGE ZAPATA, Aitana: "Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Torremocha de Jarama", en *Anales de Historia del Arte*, 2010, volumen extraordinario, págs. 151-170.

AZUAR RUIZ 1989

AZUAR RUIZ, Rafael: *Denia islámica. Arqueología y poblamiento*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1989.

BACKHOUSE 1989

BACKHOUSE, J.M.: *The Luttrell Psalter*, London, 1989.

BACKHOUSE 2000

BACKHOUSE, J.M.: *Medieval Rural Life in the Luttrell Psalter*. London, 2000.

BAER 1998

BAER, Yitzhak: *Historia de los judíos en la España cristiana*. Madrid, Altalena, 1981. (2 Volúmenes). (Edición más reciente: Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1998).

BALLESTER 2002

BALLESTER, Luis (ed.): *Historia de la Ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Vol. II, *Edad Media*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.

BALLESTEROS 1922-1928

BALLESTEROS, Mercedes G., de: *Historia del reinado de Sancho IV*. Madrid, 1922-1928.

BALLESTEROS Y BERETTA 1942

BALLESTEROS Y BERETTA, A.: "Los joyeros moros de Alfonso X El Sabio", en *Al-Ándalus-Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. Volumen VII, nº 2, 1942, págs. 475-477.

BANGO GARCÍA 2002-2003 a

BANGO GARCÍA, Clara: "Un barrio de la ciudad: la judería", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*. Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 63-72.

BANGO GARCÍA 2002-2003 b

BANGO GARCÍA, Clara: "Agadá de Barcelona", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*. Toledo, octubre 2002-enero 2003, pág. 189.

BANGO GARCÍA 2006

BANGO GARCÍA, Clara: "Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo", en Catálogo de la exposición *La edad de un Reyno*. Pamplona, 26 enero-30 abril 2006. Volumen I, págs. 231-262.

BANGO TORVISO et al. 1994

BANGO TORVISO, Isidro G. et al.: "Arte Románico", en *Historia del Arte de Castilla y León*, vol. II. Madrid, ediciones Ámbito, 1994.

BANGO TORVISO 2002-2003

BANGO TORVISO, Isidro G.: "La imagen personal", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*. Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 105-110.

BANGO TORVISO 2009-2010

BANGO TORVISO, Isidro G.: "Las señas de identidad del monarca y su linaje", en Catálogo de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.). Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 27 octubre 2009-31 enero 2010, págs. 42-53.

BARADO 2009

BARADO, Francisco: *Historia del peinado. Obra utilísima a los pintores, actores y peluqueros de teatro*. Valladolid, Editorial Maxtor, 2009 (edición facsímil de la obra del siglo XIX).

BAROJA DE CARO 1945

BAROJA DE CARO, C.: *Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español. Catálogo de la Colección de Amuletos*. Madrid, 1945.

BARRANTES 1869

BARRANTES MALDONADO, P.: *Crónica de Enrique III de Castilla*. Madrid, 1868.

BARRAQUER 1915-1916

BARRAQUER I ROVIRALTA, Gaietà: *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1915-1916.

BARRERO 1989

BARRERO GARCÍA, Ana María: "El Derecho local en la Edad media y su formulación por los reyes castellanos", en *Anales de la Universidad de Chile*, 5ª (20), 1989, págs. 105-130.

BARRERO y ALONSO 1989

BARRERO GARCÍA, Ana María y ALONSO MARTÍN, Mª Luz: *Textos de Derecho local español en la Edad Media. Catálogo de Fueros y Costums municipales*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Ciencias Jurídicas, 1989.

BASTAWI 2001

BASTAWI, Mona R.: "Vestidos femeninos en el Lisan al-Arab de IbnManzu", en MARÍN, M., (ed.), *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*, Estudios árabes e islámicos: Monografías. 1. Madrid, Consejo Superior de Ivestigaciones Centíficas, 2001, págs. 239-253.

BELTRÁN 1996

BELTRÁN, R.: "El valor del consejo en los Castigos e Documentos del rey don Sancho", en ALVAR, C. y LUCÍA MEGÍAS, J.M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996.

BELLOSI 1988

BELLOSI, Luciano: *La Maestà*. Milán, Electra, 1988.

BELLUCCI 1996

BELLUCCI, Gualtiero: *Asís corazón del mundo*. NAVARRO BERNAL, F. (trad.). Porziuncola, Asís, 1996, págs. 78-128.

BENAVIDES 1860

BENAVIDES, Antonio: *Memorias de Don Fernando IV de Castilla*. Madrid, Real Academia de la Historia, imprenta de José Rodríguez, 1860.

BENITO RUANO 1970

BENITO RUANO, E.: "Usuras y cambios en el León medieval", en *Archivos Leoneses*, 47-48, 1970, págs. 203-208.

BERGANZA 1719-1721

BERGANZA Y ARCE, Francisco de (fray): *Antigüedades de España*. Madrid, imprenta de Francisco del Hierro, 1719-1721.

BERMÚDEZ y MALDONADO 1960

BERMÚDEZ PAREJA, J. y MALDONADO RODRÍGUEZ, M.: "Informe sobre técnicas, restauración y daños sufridos por los techos pintados de la Sala de los Reyes en el Palacio de los Leones de la Alhambra", en *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 6, Granada, MCMLXX, págs. 5-20.

BETI 1916

BETI, M.: "El Retablo de Quejana del Canciller Ayala", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, XXIV, 1916, pág. 246.

BIBLIA 1990

La Santa Biblia. Valencia, editorial Alfredo Ortells, S.L., 1990.

BINSKI 1990

BINSKI, P.: "Reflections on *La estoire de Seint Aedward le rei*: hagiography and kingship in thirteenth century England", en *Journal of Medieval History*, 16, 1990, págs. 346-348.

BIZARRI 1995

BIZZARRI, Hugo Oscar: "Etapas de transmisión y recepción de los Castigos e documentos del rey don Sancho IV", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham, 26 de agosto de 1995.

BIZZARRI 2001

BIZZARRI, Hugo Oscar (editor): "Castigos del rey don Sancho IV", en *Vervuert-Iberoamericana*, Madrid, 2001.

BIZZARRI 2002

BIZZARRI, Hugo Oscar: "El surgimiento de un pensamiento económico en Castilla (Historia de una idea desde Pedro Alfonso hasta Fray Juan García de Castrojeriz)", en *En la España Medieval*, 25, 2002, págs. 113-133.

BIZZARRI 2010

BIZZARRI, Hugo Oscar: *Secretos de los secretos. Poridat de las poridades. Versiones castellanas del pseudo-aristóteles Secretum Secretorum*. Valencia, (Colección Parnaso), editorial: Universidad de Valencia, 2010.

BLAIR y BLOOM 1999

BLAIR, Sheila S. y BLOOM, Jonathan M.: *Arte y Arquitectura del Islam. 1250-1800*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

BLASCO MARTÍNEZ 1989

BLASCO MARTÍNEZ, Asunción: "Pintores y orfebres judíos en Zaragoza (siglo XIV)", en *Aragón en la Edad Media*, nº 8, 1989, págs. 113-131.

BLUMENKRANZ 1966

BLUMENKRANZ, Bernhard: *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris, Études Augustiniennes, 1966.

BISHKO 1982

BISHKO, Charles Julian: "Sesenta años después: La Mesta de Julius Klein a la luz de la investigación subsiguiente", en *Historia, Instituciones y Documentos*, 8, 1982, págs. 9-57. Reeditado en *Contribución a la historia de la Trashumando en España*, GARCÍA MARTIN, P. y SÁNCHEZ BENITO, M. (eds.). Madrid, 1986; (2ª edición revisada y aumentada. Madrid, 1996, págs. 19-80)

BOHIGAS 1965

BOHIGAS, P.: *La ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período gótico y Renacimiento*. Barcelona, 1965.

BOLOGNA 1975

BOLOGNA, Ferdinando: *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*. Palermo, 1975.

BONET CORREA 1994

BONET CORREA, Antonio (coordinador): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, ediciones Cátedra, 1994 (tercera edición).

BORRÁS 1990

BORRAS GUALIS, Gonzalo M.: *El Islam. De Córdoba al Mudéjar*. Madrid, ediciones Sílex, 1990.

BORRÁS 1991

BORRÁS, Gonzalo M. (coordinador): *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*. Zaragoza, Ibercaja, 1991.

BORRÁS 1999

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.: *La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada-Cabildo, 1999.

BORREGO 2008

BORREGO, Pilar (proyecto y dirección técnica): "Restauración del ajuar de doña Teresa Gil de Riba de Vizela", en *Instituto del Patrimonio Cultural de España*, Boletín nº 2, agosto de 2008, pág. 9.

BRANCAFORTE 1999

BRANCAFORTE, Benito: *Alfonso X el Sabio. Prosa histórica*. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1999.

BRAUN 1992

BRAUN R.: *Approches de Tertullien. Vingt-six études sur l'auteur et sur l'oeuvre (1955-1990)*. Paris, 1992.

BROWN 2006

BROWN, Michelle P.: *The World of the Luttrell Psalter*. London, The British Library, 2006.

BUENDÍA 1973

BUENDÍA, J.R.: *El Prado básico*. Madrid, 1973.

CAAMAÑO 1984

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: "La pintura gótica en Castilla la Vieja y León", en VV.AA.: *Ciclo de conferencias sobre el gótico en Castilla y León*. Palencia, Diputación Provincial, 1984, págs. 37-51.

CAAMAÑO 1997

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: "El sepulcro de San Pedro", en: *La Ciudad de Seis Pisos, Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria*. Soria, 1997, págs. 128-130.

CABALLERO NAVAS 1999

CABALLERO NAVAS, Carmen: "El *Libro de amor de mujeres* o *Libro del régimen de las mujeres*, un compendio de saberes femeninos escrito en hebreo", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Hebreo*, 48, 1999, págs. 77-93.

CABALLERO NAVAS 2000

CABALLERO NAVAS, Carmen: "Las mujeres en la medicina hebrea medieval. El *Libro de amor de mujeres*, o *Libro del régimen de las mujeres*. Edición, traducción y estudio". Tesis doctoral leída en la Universidad de Granada, 2000.

CABALLERO NAVAS 2003 a

CABALLERO NAVAS, Carmen: *Sefer ahavat nashim. The book of Women's Love and Jewish Medieval Medical Literatura on Women*, London, Kegan Paul Limited, 2003.

CABALLERO NAVAS 2003 b

CABALLERO NAVAS, Carmen: *El libro de amor de Mujeres. Una compilación hebrea de saberes sobre el cuidado de la salud y la belleza del cuerpo femenino*. Granada, editorial Universidad de Granada. Colección: Textos Hebreos, 2003.

CABALLERO NAVAS 2005

CABALLERO NAVAS, Carmen: "La salud femenina: un saber compartido en la Edad Media", en *III Jornadas sobre Cultura judía y Asamblea de la Asociación Española de Estudios Hebreos y Judíos - AEEHJ*, Segovia, del 2 al 4 de junio de 2005. Accesible a través del Anuario Online de la Asociación Española de Estudios Hebreos y Judíos: www.aeehj.org.

CABALLERO NAVAS 2008

CABALLERO NAVAS, Carmen: "The care of women's health and beauty: an experience shared by medieval Jewish and Christian women", en *Journal of Medieval History*, volume 34, issue 2, June 2008, págs. 146-163.

CABELLO Y DODERO 1949

CABELLO Y DODERO, Francisco Javier: "La parroquia de San Millán de Segovia", en *Estudios Segovianos*, tomo I, Segovia, 1949, págs. 413-436.

CABELLO Y DODERO 1952-1953

CABELLO Y DODERO, Francisco Javier: "Conservación de los monumentos de Segovia (1938-1952)", en *Arte Español*, tomo XIX, Madrid 1952-1953, págs. 75-88.

CABRÉ I PARET 2002

CABRÉ I PARET, Montserrat: "Cosmética y perfumería en la Castilla bajomedieval", en GARCÍA BALLESTER, Luis (ed.): *Historia de la Ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Vol. II, *Edad Media*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, págs. 772-779.

CADIÑANOS 1990

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su museo y cartulario*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1990.

CAHILL 1994

CAHILL, M.: *Mr. Anthony's Bog Oak Case of Gold Antiquities. Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 94 C, nº 3, 1994, págs. 53-109.

CÁMARA ÁLVAREZ 1988

CÁMARA ÁLVAREZ, Manuel de la: "Historia de la Letra de Cambio en España", en *Revista de derecho bancario y bursátil*, año nº 8, nº 31, 1988, págs. 639-650.

CAMÓN AZNAR 1992

CAMÓN AZNAR, José: *Pintura Medieval Española*, Summa Artis, Historia General del Arte, Tomo XXII. Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1992.

CAMÓN AZNAR 1993

CAMÓN AZNAR, José: *Guía del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1993.

CAMPBELL 1991

CAMPBELL, Marian: : "Gold, Silver and Precious Stones", en: BLAIR, John y RAMSEY Nigel (eds.): *English Medieval Industries*. Londres, The Hambledon Press, 1991, págs. 107-166.

CAMPBELL 2009

CAMPBELL, Marian: *Medieval Jewellery in Europe 1100-1500*. London, Victoria & Albert Publishing, 2009.

CANTERA BURGOS 1953

CANTERA BURGOS, Francisco: "Sellos hispano hebreos", en *Sefarad* XIII, 1953, págs. 110-111.

CANTERA BURGOS 1955

CANTERA BURGOS, Francisco: "La Judería de Calahorra", en *Sefarad*, XV, nº 2, 1955, págs. 353-372.

CANTERA BURGOS 1956

CANTERA BURGOS, Francisco: "La Judería de Calahorra", en *Sefarad*, XVI, nº 2, 1956, págs. 73-112.

CANTERA y MILLAS 1956

CANTERA, F. y MILLAS, J. M.: *Las inscripciones hebraicas de España*, Madrid, CSIC, 1956.

CANTERA MONTENEGRO 1989

CANTERA MONTENEGRO, Enrique: "La mujer judía en la España Medieval", en *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED*, Serie III. Historia Medieval, t. 2, 1989, págs. 37-64.

CANTERA MONTENEGRO 1998

CANTERA MONTENEGRO, Enrique: *Aspectos de la vida cotidiana de los judíos*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.

CANTERA MONTENEGRO 2002

CANTERA MONTENEGRO, Enrique: "Los judíos y las ciencias ocultas en la España medieval", en *En la España Medieval*, 25, 2002, págs. 47-83.

CARBONELL y SUREDA 1997

CARBONELL, E. y SUREDA, J.: *Tresors medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Madrid, Lunwerk, 1997.

CARLÉ 1951

CARLÉ, M^a del Carmen: "El precio de la vida en Castilla, del Rey Sabio al Emplazado", en *Cuadernos de Historia de España*, XV, 1951. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas, Sección española, 1951, págs. 132-156.

CARLÉ 1954

CARLÉ, M^a del Carmen: "Mercaderes en Castilla, 1252-1512", en *Cuadernos de Historia de España* XXI-XXII, 1954, págs. 146-328.

CARO BAROJA 2000

CARO BAROJA, Julio: *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, I. Madrid, ediciones Istmo, julio 2000 (4^a edición), (Colección Fundamentos, nº 60).

CARRASCO et al. 2002

CARRASCO, Juan; SALRACH, Joseph; BALDEÓN, Julio y VIGUERA, M^a Jesús: *Historias de las Españas Medievales*. Barcelona, editorial Crítica, 2002.

CARRASSÓN 2009

CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana: "Nuevas aportaciones sobre la pintura del alfarje mudéjar del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)", en *Patrimonio Cultural de España*, 2009 (1), págs. 291-302.

www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Patrimoniocultural/E/NI/22_PCE1_Pintura_Alfarje_Silos.pdf.

CARRERO 2001

CARRERO SANTAMARÍA, E.: "CAT. 70. Pareja Real", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Vol. I. Estudios y catálogo. León, Junta de Castilla y León, 2001, pág. 150.

CARRETE PARRONDO 1976

CARRETE PARRONDO, C.: "El repartimiento de Huete de 1290", en *Sefarad*, XXXVI, 1976, págs. 121-140.

CARRILLO 2005

CARRILLO CALDERERO, Alicia: "Aproximación a la orfebrería hispanomusulmana", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de platería San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, págs. 91-108.

CARTA 2008

CARTA, Constance: "Vida de corte y literatura: a propósito de algunas miniaturas de la *Crónica Troyana* de Alfonso XI", en *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 11, primavera 2008, págs. 87-114.

CASADO y CEA 1996

CASADO, Concha y CEA, Antonio: *El Monasterio de Santa María de Gradefes*. León, ediciones Lancia, 1996.

CASADO RIGALT 2006

CASADO RIGALT, Daniel: *José Ramón Melida y la arqueología española*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

CASANOVAS y RIPOLL 1983

CASANOVAS i MIRO, Jorge y RIPOLL LOPEZ, Odile: "Catálogo de los materiales aparecidos en la necrópolis judaica de Deza (Soria)", en *Celtiberia*, nº 65, 1983, págs. 135-148.

CASANOVAS i MIRÓ 2000

CASANOVAS i MIRÓ, Jorge.: "Nuevas investigaciones sobre arqueología funeraria judaica en España", en *Actas del tercer Congreso de Arqueología Peninsular*, vol. 8. Oporto, 2000, págs. 169-176.

CASANOVAS i MIRÓ 2002

CASANOVAS i MIRÓ, J.: "Las necrópolis judías hispanas. Las fuentes y la documentación frente a la realidad arqueológica", en *Actas del XI Curso de Cultura Hispano-Judía y Sefardí. Juderías y Sinagogas de la Sefarad medieval*. Cuenca, 2003, págs. 493-532.

CASTÁN LANASPA 1983

CASTÁN LANASPA, G.: "Créditos, deudas y pagos en el área rural castellano-leonesa (siglos XI-XIV)", en *Studia Histórica, Historia Medieval*, 1-2, 1983, págs. 68-71.

CASTAÑEDA 1923

CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente: "Informe sobre la adquisición del tesoro de Bentarique y de la Colección de antigüedades de D. Ramírez de Arellano", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82, cuaderno IV, abril 1923, págs. 273-276.

CASTILLO IGLESIAS 2002-2003

CASTILLO IGLESIAS, Belén: "Los adornos", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*. Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 111-113.

CASTRO 1921-1923

CASTRO, Américo: "Unos aranceles de aduanas del siglo XIII", en *Revista de Filología Española*, Tomo VIII, 1921, págs. 1-29 y 325-356; Tomo IX, 1922, págs. 266-276; Tomo X, 1923, págs. 113-136.

CASTRO 1952-1964

CASTRO, J.R.: *Archivo General de Navarra. Sección de Comptos*, tomos I-XXXVI, Pamplona, 1952-1964.

CASTRO, Américo 1996

CASTRO, Américo: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona, ediciones Crítica, 1996.

CASTRO LORENZO 2010

CASTRO LORENZO, José de,: *Retrato de Teresa Gil*. Ayuntamiento de Valladolid, 2010.

CATÁLOGO OBRAS 1980-1982.

CATÁLOGO DE OBRAS RESTURADAS 1980-1982. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, 1984.

CATÁLOGO OBRAS 1982-1986

CATÁLOGO DE OBRAS RESTURADAS 1982-1986. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, 1989.

CATÁLOGO exposición 1981

CATÁLOGO de la exposición: *Les Fastes du Gothique, Le siècle de Charles V*, París, Grand-Palais, 1981.

CATÁLOGO exposición 1987

Exhibition: *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200-1400*. ALEXANDER, J.J.G. y BINSKI, P. (eds.). London, Royal Academy of Arts, 1987.

CATÁLOGO exposición 1991

CATÁLOGO de la Exposición: *El tesoro d'època almohade*, celebrada en el Museo de Palma de Mallorca, mayo-junio 1991. Mallorca, Conselleria de Cultura Educació i Esports Govern Balear, 1991.

CATÁLOGO exposición 1991-1992

CATÁLOGO de la Exposición: *La vida judía en Sefarad*. Toledo, Sinagoga del Tránsito, noviembre y diciembre de 1991, Ministerio de Cultura 1991-1992.

CATÁLOGO exposición 1992 a

CATÁLOGO de la exposición: *Cataluña Medieval*. Barcelona, 20 de mayo al 10 de agosto de 1992.

CATÁLOGO exposición 1992 b

CATÁLOGO de la Exposición *Al-Ándalus. Las artes islámicas en España*. DODS, J.D. (ed.). Exposición celebrada en Granada, La Alhambra 18 marzo-19 junio 1992 y Nueva York, Metropolitan Museum of Art 1 julio-27 septiembre 1992.

CATÁLOGO exposición 1993

CATÁLOGO de la Exposición: *Vida y Peregrinación*. Claustro de la Iglesia Catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 9 julio-26 septiembre 1993.

CATÁLOGO exposición 1995

CATÁLOGO de la Exposición: *Vlaanderen en Castilla y León*. Kathedraal - Antwerpen, Amberes, 1995

CATÁLOGO exposición 1998

CATÁLOGO de la Exposición: *Monjes y monasterios. El Císter en el Medievo de Castilla y León*, Monasterio de Santa María de Huerta, Soria. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.). Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998

CATÁLOGO exposición 1999 a

CATÁLOGO de la Exposición *Memorias y Esplendores*. Palencia, 1999.

CATÁLOGO exposición 1999 b

CATÁLOGO de la Exposición: *Castilla y León restaura: 1995-1999*. Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Valladolid, mayo-junio de 1999.

CATÁLOGO exposición 2000

CATÁLOGO de la Exposición: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Celebrada en el Palacio Municipal de Exposiciones "Kiosco Alfonso", La Coruña, julio-septiembre, 2000.

CATÁLOGO exposición 2001 a

CATÁLOGO de la Exposición *Tesoro Sacro y Monarquía*, celebrada en la Colegiata de San Isidoro de León. León, 2001.

CATÁLOGO exposición 2001 b

CATÁLOGO de la Exposición: *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Palacio Real. Madrid, 2001.

CATÁLOGO exposición 2001 c

CATÁLOGO de la Exposición: *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.). Colegiata de San Isidoro de León, 2001 (dos volúmenes).

CATÁLOGO exposición 2002-2003 a

CATÁLOGO de la Exposición: *Memoria de Sefarad*. Toledo, Centro Cultural San Marcos. Octubre 2002-Enero 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

CATÁLOGO exposición 2002-2003 b

CATÁLOGO de la exposición: *Hebraica Aragonalia. El legado judío en Aragón*, celebrada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, entre el 4 de octubre de 2002 y el 15 de enero de 2003.

CATÁLOGO exposición 2004 a

CATÁLOGO de la Exposición: *Testigos*. Catedral de Ávila. Mayo a noviembre de 2004.

CATÁLOGO exposición 2004 b

CATÁLOGO de la Exposición: *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Junta de Castilla y León, 2004.

CATÁLOGO exposición 2004-2005

Exhibition: *Devotion and Splendor: Medieval Art at the Art Institute*, Exposición celebrada en el Art Institute of Chicago, 25 septiembre 2004-2 enero 2005.

CATÁLOGO exposición 2005 a

CATÁLOGO de la Exposición: *Nájera legado medieval. La Rioja tierra abierta*, Logroño, 2005.

CATÁLOGO exposición 2005 b

CATÁLOGO de la exposición: *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Palacio Real de Madrid, 16 de marzo-19 de junio de 2005.

CATÁLOGO exposición 2005 c

CATÁLOGO de la Exposición: *Inmaculada*, celebrada en la Santa Iglesia de Santa María la Real de la Almudena, Madrid, mayo-octubre 2005.

CATÁLOGO exposición 2006

CATÁLOGO de la Exposición: *La edad de un reyno. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona*. Baluarte, Pamplona, 26 de enero al 30 de abril de 2006. (Dos volúmenes).

CATÁLOGO exposición 2007-2008

CATÁLOGO de la Exposición: *SIGILO. Los sellos de los documentos*. OCHOA DE OLZA EGUIRAUN, Esperanza y RAMOS AGUIRRE, Mikel (autores). Celebrada en el Archivo General de Navarra, noviembre 2007-mayo 2008.

CATÁLOGO exposición 2009

Exhibition: *Treasures of the black death*. DESCATOIRE, Christine (ed.). London, Wallace Collection, 19 de febrero-10 de mayo de 2009.

CATÁLOGO exposición 2010

CATÁLOGO de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 27 octubre 2009-31 enero 2010.

CATÁLOGO exposición 2011

CATÁLOGO de la exposición: *Hay más en tí. Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*. CHARLES, Corinne (dir. científica). Celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre el 7 de febrero y el 15 de mayo de 2011.

CATÁLOGO exposición 2012

CATÁLOGO de la exposición: *Biblias de Sefarad: Las vidas cruzadas del texto y sus lectores*. ALFONSO, Esperanza et al. (eds.). Celebrada en Madrid, Biblioteca Nacional del 27 de febrero al 13 de mayo de 2012.

CAUNEDO 1993

CAUNEDO DEL POTRO, Betsabé: "Compañías mercantiles castellanas a fines de la Edad Media", en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 3, 1993, págs. 39-57.

CAYGILL y CHERRY 1997

CAYGILL, Marjorie y CHERRY, John (eds.): *A. W. Franks, Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*. London, The British Museum Press, 1997.

CEA GUTIERREZ 2001

CEA GUTIERREZ, Antonio: "El cielo como triunfo: galardones de la palma y la corona en Gonzalo de Berceo", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI, 2, 2001, págs. 5-32.

CEJADOR 2005

CEJADOR, Julio: *Vocabulario medieval castellano*. Madrid, Visor Libros, 2005 (3ª edición).

CÉTEDRA 1986

CÉTEDRA, Pedro M.: "La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)", en FORQUERNE, Y.R. y ESTEBAN, A. (eds.): *La condición de la mujer en la Edad Media*. Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, págs. 39-50.

CHAMPAULT y VERBRUGGE 1965

CHAMPAULT, D. y VERBRUGGE, A.R.: *La main: Ses figurations au Magreb et au Levant*. Paris, Musée de l'Homme, 1965.

CHERRY 1991

CHERRY, John: "Leather", en: BLAIR, John y RAMSEY Nigel (eds.): *English Medieval Industries*. London, The Hambledon Press, 1991, págs. 295-318.

CHERRY 1999

CHERRY, John: *Artesanos Medievales. Orfebres*. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (trad. al castellano). Madrid, ediciones AKAL, 1999.

CHICO PICAZA 1986 a

CHICO PICAZA, María Victoria: "La relación Texto-Imagen en las Cantigas de Santa María", en *Reales Sitios*, XXIII, 1986, págs. 65-72.

CHICO PICAZA 1986 b

CHICO PICAZA, María Victoria: "Valoración del protagonismo femenino en la miniatura de las Cantigas de Santa María", en *La Condición Social de la Mujer en la Edad Media*. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984. Forquerne, Yves-René; Esteban, Alonso (publ.). Madrid, 1986, págs. 431-442.

CHICO PICAZA 1987

CHICO PICAZA, María Victoria: *Composición pictórica en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María*. (Dos volúmenes). Madrid, Ed. U.C.M., 1987.

CHICO PICAZA 1991

CHICO PICAZA, María Victoria: "La ilustración del Códice de Florencia", en *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*. Madrid, Edilán, 1991, págs. 125-143.

CHICO PICAZA 1994

CHICO PICAZA, María Victoria: "Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión", en *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. Homenaje al Profesor Doctor Don José M^a de Azcárate. Madrid, ed. Complutense, 1994, págs. 569-575.

CHICO PICAZA 1999

CHICO PICAZA, María Victoria: "Hagiografía en las Cantigas de Santa María: Bizantinismos y otros criterios de selección", en *Anales de Historia del Arte*, 9, 1999, págs. 35-54.

CHICO PICAZA 2002

CHICO PICAZA, María Victoria: "La decoración marginal en "El Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Escorial, Ms. h.I.15)", en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 151, 2002, págs. 2-13.

CHICO PICAZA 2002-2003

CHICO PICAZA, María Victoria: "El scriptorium de Alfonso X el Sabio", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 268-275.

CHICO PICAZA 2003

CHICO PICAZA, María Victoria: "La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas", en *Anales de Historia del Arte* 2003, 13, págs. 83-95.

CHICO PICAZA 2006

CHICO PICAZA, María Victoria: "La vida como un viaje: viaje y peregrinación en la composición pictórica de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio", en *La aventura de viajar y sus escrituras. Revista de Filología Románica*, anejo IV, 2006, págs. 129-133.

CHICO PICAZA 2011

CHICO PICAZA, María Victoria: "La visión de "sones" y "trobas" composición pictórica y estilo en la miniatura del Códice Rico", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, volumen II, págs. 409-443.

CID PRIEGO 1961-1962

CID PRIEGO, C.: "Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà", en *Institut d'Estudis Gironins (Annals)*, XV, Girona, 1961-1962, págs. 5-101.

COVARRUBIAS OROZCO 1611

COBARRUVIAS OROZCO, Sebastian de,: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Impreso en Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey N.S. Año del Señor M.DC.XI.

COVARRUBIAS OROZCO 1984

COBARRUVIAS OROZCO, Sebastian de,: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ediciones Turner, Madrid, 1984.

COVARRUBIAS OROZCO 1995

COBARRUVIAS OROZCO, Sebastian de,: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Maldonado, Felipe C.R. (ed.); Camarero, Manuel (ed. rev.). Madrid, Editorial Castalia, 1995.

COGLIATI 1973

COGLIATI ARANO, L.: *Tacuinum Sanitatis*, Milán, 1973

COGLIATI 1976

COGLIATI ARANO, L.: *The Medieval Health Handbook. Tacuinum Sanitatis*, New York, George Braziller, 1976.

COLLANTES DE TERÁN 1993

COLLANTES DE TERÁN, Antonio: "Solidaridades laborales en Castilla", en *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval, XIX Semana de Estudios Medievales de Estella*. Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1993, págs. 113-126.

COLLANTES DE TERÁN 2000

COLLANTES DE TERÁN, A.: "Las élites financieras en la Sevilla bajomedieval: los mayordomos del concejo", en *Revista d'Història medieval*, 11, 2000, págs. 13-14.

COLLARD, J.R. (unpublished Ph.D)

COLLARD, J.R.: *Patronage and Representations of the Kings of England in the Thirteenth-Century English Art* (unpublished Ph.D, La Trobe University, Australia) (en prensa).

COMBRES 2000

COMBRES, Elisabeth: *Grande Ile of Strasbourg. French Sites included in the World Heritage*. Toulouse, Temps de Pause, 2000.

CONTADINI 2007

CONTADINI, Anna (edited by): *Arab Painting. Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV, 2007.

COOK y GUDIOL RICART 1980

COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José: *Pintura e imagería románicas* (Ars Hispanie, volumen. VI). Madrid, editorial Plus-Ultra, 1980 (2ª edición).

COOKE 1987

COOKE, Sir Robert: *The Palace of Westminster*, London, Burton Skira, 1987.

CORDERO RIVERA 1997

CORDERO RIVERA, Juan: "Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales", en *La vida cotidiana en la Edad media: VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera del 4 al 8 de agosto de 1997*, IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la, (coord.), págs. 387-400.

CORTÉS ARRESE 1985

CORTÉS ARRESE, Miguel: *El Gótico en Teruel: La escultura Monumental*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1985.

CORRADO MALTESE 1990

CORRADO MALTESE (Coord.): *Las Técnicas Artísticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

CRADDOCK 1966

CRADDOCK, Jerry R.: "Apuntes para el estudio de la leyenda de Santa María Egipciaca en España", en *Homenaje a A. Rodríguez-Moñino*. Madrid, editorial Castalia, 1966, vol. I, págs. 99-109.

CRESPI 1982

CRESPI, Gabriele: *Gli Arabi in Europa*. Milán, 1979, Ediciones Encuentro, 1982.

CRUZ 1998

CRUZ, Fray Valentín de la,: *El Monasterio de las Huelgas de Burgos*. León, editorial Everest, 1998.

CRUZ VALDOVIÑOS 1983

CRUZ VALDOVIÑOS, José Manuel: *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*, tomo I, Madrid, 1983.

CUNI, 1965

CUNI, Alfonso: "Informe de restauración", en VV.AA.: *Las pinturas murales del monasterio de Valbuena (Valladolid), Informe de trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, núm. 4, Valencia, 1965, págs. 18-19.

CURRY 1972

CURRY, Walter Clyde: *The Middle English Ideal of Personal Beauty; as Found in the Metrical Romances, Chronicles, and Legends of the XIII, XIV, and XV Centuries*. (1ª edición: Baltimore, J.H. Furst Company, 1916). Baltimore, AMS Press, 1972.

DALMASES I PITARCH 1984

DALMASES, N. I PITARCH, A.J.: *Història de l'art català III*. Barcelona, edicions 62, 1984.

DALMASES I PITARCH 1985

DALMASES, N. I PITARCH, A.J.: "L'època del Cister (segle XIII)", en *Història de l'Art Català*. Barcelona, edicions 62, II, 1985.

DAVIES 1988

DAVIES, Martin: *The early Italian Schools before 1400*. London, National Gallery Publications, 1988.

DAYAGI-MENDELS 1989

DAYAGI-MENDELS, Michael: *Perfumes and Cosmetic in the Ancient World*. Jerusalem, The Israel Museum, 1989.

DELGADO VALERO 1993-1994

DELGADO VALERO, Clara: "La corona como insignia de poder durante la Edad Media", en *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, Homenaje al Profesor Dr. D. José Mª de Azcárate. Madrid, ed. Complutense, 1993-1994, págs. 1-17.

DELORME 1927

DELORME, Edmond: *Lunéville et son arrondissement*, tomo II. Lunéville, Imprimerie du Journal de Lunéville, 1927.

DELORT 1982

DELORT, Robert: *La vie au Moyen Âge*. Paris, éd. du Seuil, coll. "Points Histoire", 1982.

DESCATOIRE 2009

DESCATOIRE, Christine: "Erfurt and Colmar two black death treasure troves", en CATÁLOGO de la exposición: *Treasures of the black death*. DESCATOIRE, Christine (ed.). London, Wallace Collection, 19 de febrero-10 de mayo de 2009, págs.15-21.

DEUCHLER 1984

DEUCHLER, Florens: *Duccio*. Milán, Electa, 1984.

DIAGO HERNANDO 2001

DIAGO HERNANDO, Máximo: "Introducción al estudio del Comercio entre las Coronas de Aragón y Castilla durante el siglo XIV: Las mercancías objeto de intercambio", en *La España Medieval*, 2001, 24, págs. 69-72.

Diccionario de la Lengua Española 1992

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia de la Historia, Madrid, 1992, (vigésima primera edición), 2 tomos.

DOMÍNGUEZ BORDONA 1930

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús.: *La miniatura Española*. Gili, Gustavo (ed.). Barcelona, 1930 (dos tomos).

DOMÍNGUEZ BORDONA 1933

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Madrid, 1933.

DOMÍNGUEZ BORDONA 1956

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La Miniatura*. Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1950.

DOMÍNGUEZ BORDONA 1956

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII, XIV*, Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1956.

DOMÍNGUEZ BORDONA 1962

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Miniatura*, (Colección Ars Hispaniae, vol. 18). Madrid, 1962.

DOMÍNGUEZ PEREDA 1986

DOMÍNGUEZ PEREDA, E.: "Eboraria islámica. Las arquetas del Museo Lázaro Galdiano", en *Goya*, 193-195, 1986.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1982

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (ed.): *Las miniaturas del Lapidario*, ed. facsímil del Primer Lapidario de alfonso X el Sabio. Madrid, Edilán, 1982.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1984

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana.: *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*. Madrid, Edilan, 1984.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1993

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: "La ilustración en los manuscritos", en ESCOLAR, Hipólito (director): *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos españoles*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, págs. 293-364.

DUBY y PERROT 1992

DUBY, George y PERROT, Michelle (Bajo la dirección de): *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Madrid, Ed. Taurus, 1992.

DURÁN Y SANPERE y MILLÁS VALLICROSA 1947

DURÁN Y SANPERE, A. y MILLÁS VALLICROSA, J.M.: "Una necrópolis judaica en el Montjuich de Barcelona", en *Sefarad* VII, 1947, págs. 231-259.

DUTTON 1976

DUTTON, Brian: "A Chronology of the works of Gonzalo de Berceo", en *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*. London, Tamesis Books, 1976, págs. 67-76.

DUVERGÉ 1935

DUVERGÉ, Honoré: "Chaucer en Espagne", en *Recueil de Travaux offert à M. Clovis Brunel*. Paris, 1935, págs. 9-13.

El Corán 2001

El Corán. VERNET, Juan (Introducción, traducción y notas). Madrid, editorial Planeta, 2001.

ECHEVARRÍA ARSUAGA 2001-2002

ECHEVARRÍA ARSUAGA, Ana: "Los mudéjares de los reinos de Castilla y Portugal", en *Revista d'Història Medieval*, 12, 2001-2002, págs. 31-46.

EGUÍLAZ Y YANGUAS 1886

EGUÍLAZ Y YANGUAS, L. de.: *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y bascongadas), de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco)*. Granada, Imprenta de La Lealtad, 1886.

EIROA RODRÍGUEZ 2006

EIROA RODRÍGUEZ, Jorge A.: *Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Antigüedades Medievales*, Madrid, 2006.

ELORZA et al. 1990

ELORZA, Juan C.; VAQUERO, Lourdes, CASTILLO, Belén; NEGRO, Marta: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social. Madrid, editorial Evergráficas, 1990 (2ª edición).

ELORZA GUINEA 1995

ELORZA GUINEA, J.C.: "Objetos de ajuar doméstico judío", en CATÁLOGO de la Exposición: *Vlaanderen en Castilla y León*. Kathedraal - Antwerpen, Amberes, 1995, págs. 130-132.

EMERY 2006

EMERY, Anthony: *Medieval Houses of England and Wales*, volume III. *Southern England*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

EPSTEIN 2011

EPSTEIN, Marc Michael: *The Medieval Haggadah. Art, Narrative & Religious Imagination*. New Haven and London, Yale University Press, 2011.

ESCANDELL 2007

ESCANDELL PROUST, Isabel: "Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336)", en YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, Nausicaä, 2007, págs. 95-143.

ESCLAVIAS 1940

ESCLAVIAS, P.: *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. Madrid, 1940.

ESCOLAR 1993

ESCOLAR, Hipólito (director): *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos españoles*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

ESCUDERO I RIBOT 1993

ESCUDERO I RIBOT, Assumpta: *El monestir de Santa Maria de Pedralbes*. Barcelona, ed. Nou Art Thor, 1993 (1ª edición Terra nostra, 1988).

ESPAÑOL BERTRÁN 2004

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: "Los descendimientos hispanos", en SAPORI, Giovanna y TOSCANO, Bruno (eds.): *La Diposizione lignea in Europa: l'immagine, il culto, la forma*. Milán, Electa-Mondadori, 2004, págs. 511-554.

ESPAÑOL BERTRÁN 2005 a

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: "Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con planto fúnebre", en CATÁLOGO exposición *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Palacio Real de Madrid, 16 marzo-19 junio 2005, págs. 208-210.

ESPAÑOL BERTRÁN 2005 b

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: "Los indumentos del cuerpo a la espera del Juicio Final", en CATÁLOGO exposición *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Palacio Real de Madrid, 16 marzo-19 junio 2005, págs. 73-88.

ESPEJO y PAZ 1908

ESPEJO, C. y PAZ, J.: *Las antiguas ferias de Medina del Campo. Su origen, su importancia y causa de su decadencia y extinción*. Valladolid, 1908.

ESPINAR MORENO 2000

ESPINAR MORENO, Manuel: "La Arquería de Mondújar: Mezquita y Rábitas, Cementerios, Barrios y otras estructuras urbanas y rurales", en *Anaquel de Estudios Árabes*, II, 2000, págs. 277-294.

EVANS 1922

EVANS, Joan: *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance, particularly in England*. Oxford at the Clarendon Press, 1922.

FAGNIEZ 1877

FAGNIEZ, Gustave: *Études sur l'industrie et la classe industrielle à Paris au XIIIe et au XIVe siècle*. París, 1877, Colección: Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences Philologiques et Historiques, fasc. 33.

FARRÉ SANPERA 1986

FARRÉ SANPERA, M^a Carme: "Frontal de Santa Perpetua de Mogoda", en *Thesaurus/estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya. 1000/1800*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, págs. 111-112, cat. 65.

FARRÉ SANPERA 1992

FARRÉ SANPERA, M^a Carme: "Frontal de Santa Perpètua de Mogoda", en Catálogo de la exposición: *Cataluña Medieval*, celebrada en Barcelona, del 20 de mayo al 10 de agosto de 1992, págs. 146-147.

FAÜ 2005

FAÜ, Jean François: *L'image des juifs dans l'art chrétien medieval*. Paris, éd. Maisonneuve & Larose, 2005.

FAVÀ MONLLAU 2005-2006

FAVÀ MONLLAU, Cèsar.: "El retaule eucaristic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la corona d'Arago", en *LOCUS AMOENUS*, 8, 2005-2006, págs. 105-121.

FERNÁNDEZ, COSMÉN y HERRAEZ 1988

FERNÁNDEZ, E., COSMÉN ALONSO, M.C. y HERRAEZ ORTEGA, M.V.: *El Arte Cisterciense en León*. León, 1988.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA 1980

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Manuscritos y fuentes musicales en España*. Madrid, ed. Alpuerto, 1980.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura: "Los manuscritos científicos del scriptorium de Alfonso X: Estudio codicológico y artístico". Tesis doctoral dirigida por M^a Victoria

Chico Picaza. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Medieval, 2010 (en prensa).

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2011

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura: "Este livro com' achei, fez á onr'e á loor da Virgen Santa María, el proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, tomo II, págs. 43-78.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y RUIZ SOUZA 2011

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1985

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Una tela hispano-musulmana en el sepulcro de doña Mencía de Lara del Monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo", en *Actas de las II jornadas de cultura árabe e islámica*, 1980, Madrid, 1985, págs. 197-220.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1994

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "El artesano medieval y la iconografía en los siglos del Románico: la actividad textil", en Curso sobre *Aspectos de la vida cotidiana en la Edad Media*. Aguilar de Campoo (Palencia), 29 septiembre 1994, págs. 63-119.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1996

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "El artesano medieval y la iconografía en los siglos del Románico: la actividad textil", en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 6, 1996, págs. 63-119.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1998

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Las galas del ajuar funerario", en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): Catálogo de la Exposición: *Monjes y monasterios. El Císter en el Medievo de Castilla y León*, Monasterio de Santa María de Huerta, Soria. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, págs. 335-356.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2005

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Escarpines de doña Teresa Petri", en Catálogo de la Exposición: *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Palacio Real de Madrid, del 16 marzo al 19 de junio de 2005, págs. 182-183.

FERNÁNDEZ MONTES 1999

FERNÁNDEZ MONTES, Matilde: "Isidro el varón de Dios como modelo de sincretismo religioso en la Edad Media", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo LIV, Cuaderno primero. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, págs. 7-51.

FERNÁNDEZ MONTES 2001

FERNÁNDEZ MONTES, Matilde: "San Isidro, de labrador medieval a patrón renacentista y barroco de la Villa y Corte", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2001, tomo LVI, cuaderno primero, págs. 41-95.

FERNÁNDEZ, MUNOA y RABASCO 1984

FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOA, Rafael; RABASCO, Jorge: *Historia de San Eloy, Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984.

FERNÁNDEZ OXEA 1952

FERNÁNDEZ OXEA, J.R.: "Amuletos lunares en Cáceres", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1952, tomo VIII, cuaderno tercero, págs. 3-20.

FERNÁNDEZ OXEA 1965

FERNÁNDEZ OXEA, J.R.: "Amuletos lunares toledanos, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1965, tomo XXI, nº 1-2, págs. 143-163, 147-148.

FERNÁNDEZ POUSSA 1944

FERNÁNDEZ POUSSA, Ramón: *Las miniaturas del Cartulario de Toxos-Outos del Archivo Histórico Nacional*. Madrid, Verdad y Vida, 1944.

FERNÁNDEZ-PUERTAS 1992

FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "Indumentaria de Boabdil", en *Arte y cultura en torno a 1492*. Sevilla, Exposición Universal, 1992, págs. 138-141.

FERNÁNDEZ-PUERTAS 1997

FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "Vida y objetos domésticos en el Magrib en Yumada II 761/Mayo 1360", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección árabe-islam*, 46, 1997, págs. 49-82.

FERNÁNDEZ-PUERTAS 2000

FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: "El Arte", en VIGUERA MOLINS, M^a. J. (coord.): *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo VIII, III. *El reino nazarí de Granada (1232-1492). Sociedad, Vida y Cultura*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2000, págs. 193-284.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1866

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco: *Estado Social y Político de los mudéjares de Castilla. "De cómo andan vestidos los Moros"*. Madrid, 1866.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ 1881

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco: *Instituciones jurídicas del Pueblo de Israel en los diferentes Estados de la Península Ibérica. Desde su dispersión en tiempo del Emperador Adriano hasta los principios del siglo XVI*. Tomo I. Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1881.

FERRANDIS TORRES 1928

FERRANDIS TORRES, José: *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona, Labor, 1928.

FERRANDIS TORRES 1943

FERRANDIS TORRES, José: *Datos Documentales para la Historia del Arte Español. Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca)*. Volumen 2, Tomo I: Documentos Catedral de Toledo. Madrid, 1943.

FERRANDIZ LOZANO 1994

FERRANDIZ LOZANO, José: *Data Almizrano. Siete siglos y medio de historiografía valenciana sobre el Tratado de Almizra (1244-1994)*. Alicante, Ateneo, 1994.

FERREIRA PRIEGUE 1988

FERREIRA PRIEGUE, Elisa: *Los caminos medievales de Galicia*. Museo Arqueológico Provincial de Orense, 1988.

FIERRO 1989

FIERRO, M^a Isabel: "La mujer en el trabajo en el Corán y el Hadiz", en VIGUERA MOLINS, M.J. (eds.): *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*". Madrid, ediciones de la Universidad Autónoma, 1989, págs. 35 a 51.

FINOT 1899

FINOT, Jules: *Étude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au Moyen Âge*. Paris, Alphonse Picard et Fils, Éditeurs, 1899.

FISHER 1977

FISHER, J. H.: *The Complete Poetry and Prose of Geoffrey Chaucer*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1977.

FLOREZ DE SETIEN 2002

FLOREZ DE SETIEN, Enrique: *Memorias de las reinas católicas*. edición facsímil de la primera edición de 1761. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.

FLORIANO 1925

FLORIANO CUMBREÑO, A.: *La aljama de judíos de Teruel y el hallazgo de su necrópolis*. Teruel, 1925.

FLORIANO 1926

FLORIANO CUMBREÑO, A.: "Hallazgo de la necrópolis judaica de la ciudad de Teruel", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXVIII. Madrid, 1926, págs. 845-851.

FONTECHA 2005

FONTECHA, Isidoro María: *Santa María de Huerta. Monasterio Cisterciense*. Soria, Monasterio Cisterciense de Santa María de Huerta, 2005.

FORTEZA y AGUSTÍ 1998

FORTEZA DEL REY, Cristina, y AGUSTÍ GARCÍA Ernesto: "El tesorillo islámico de Garrucha, del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)", en *Axarquía, Revista del Levante Almeriense*, nº 3, 1998, págs. 82-86.

FRANCO MATA 1976

FRANCO MATA, M^a Ángela: *Escultura gótica en León*. León, 1976.

FRANCO MATA 1986

FRANCO MATA, M^a Ángela: "Azabaches del M.A.N.", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1986, tomo IV, nº 2, págs. 131-167.

FRANCO MATA 1993 a

FRANCO MATA, M^a Ángela: *Catálogo de la escultura gótica*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, 1993.

FRANCO MATA 1993 b

FRANCO MATA, M^a Ángela: "Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, tomo 6, 1993, págs. 65-80.

FRANCO MATA 1998

FRANCO MATA, M^a Ángela: *Escultura Gótica en León y provincia (1230-1530)*. León, Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura, 1998.

FRANCO MATA 2003

FRANCO MATA, M^a Ángela: "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)", en *De Arte*, 2003, nº 2, págs. 47-86.

FREDOUILLE 1991

FREDOUILLE, Jean-Claude: "Sur la genèse et la composition du *De cultu feminarum de Tertullien*", en *Vita latina*, 121, 1991, págs. 37-42.

FRÍAS 1993

FRÍAS, María Antonia: "La mujer en el arte cristiano bajomedieval (ss. XIII-XV)", en *Anuario Filosófico*, 26, 1993, págs. 573-598.

FRONTÓN SIMÓN 1993-1994

FRONTÓN SIMÓN, Isabel M.: "Un Ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)", en *Anales de Historia del Arte*, 1993-1994, nº 4 (Homenaje al profesor doctor don José María de Azcárate y Ristori), páginas 405-417.

GACTO FERNÁNDEZ 1977

M^a Trinidad GACTO FERNÁNDEZ: *Estructura de la población de la Extremadura leonesa en los siglos XII y XIII*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1977.

GALA 1995

GALA, Antonio: *El legado andalusí*. Granada, 1995.

GALVÁN FREILE 2002-2003

GALVÁN FREILE, Fernando: "Manuscritos iluminados en Sefarad durante los siglos del medievo", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 309-319.

GARABITO 1991

GARABITO GREGORIO, Godofredo: "Escultura castellano-leonesa en la Colección Godia", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 26, 1991, págs. 53-72.

GARCERÁN PIQUERAS 1997

GARCERÁN PIQUERAS, Rosa: "La Mujer como modelo en el arte español", en *VIII Jornadas de Arte, dedicadas a la mujer en el arte español*. Madrid, editorial Alpuerto, 1997, págs. 341-346.

GARCÍA 2001

GARCÍA, Expiración: "Las plantas textiles y tintóreas en al-Ándalus", en MARÍN, M. (ed.): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*. Estudios árabes e islámicos: Monografías.1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 417-451.

GARCÍA AVILÉS 1991

GARCÍA AVILÉS, A.: "Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del Sureste español. Notas sobre el mal de ojo en la Edad Media", en *Vendolay*, 3, Murcia, 1991, págs. 125-139.

GARCÍA CARCEDO 1993

GARCÍA CARCEDO, Pilar: "El ideal e belleza femenina en el *Libro de Buen Amor*. Tradición europea y/o árabe", en *Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 outubro 1991), volumen IV, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, págs. 237-241.

GARCÍA CUADRADO 1993

GARCÍA CUADRADO, Amparo: *Las Cantigas: el códice de Florencia*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

GARCÍA DE CORTÁZAR 1976

GARCÍA DE CORTÁZAR, Jose Ángel.: *Historia de España Alfaguara II. La época medieval*. Madrid, Alianza Editorial Alfaguara, 1976.

GARCÍA DE CORTÁZAR y GONZÁLEZ VESGA 1994

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel: *Breve historia de España*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

GARCÍA DE CORTÁZAR 2002

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando: *Historia de España. De Atapuerca al euro*. Madrid, editorial Planeta, 2002.

GARCÍA DE VALDEAVELLANO 1973

GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis: *Curso de Historia de las Instituciones Españolas*. Madrid, 1973, (3ª edición).

GARCÍA DE VALDEAVELLANO 1975

GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis: *El mercado en León y Castilla durante la Edad Media*, reeditado en la Universidad de Sevilla con una puesta al día del autor en 1975.

GARCÍA FLORES 1998

GARCÍA FLORES, Antonio: "Arcosolio I. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid) y Arcosolio 2. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)", en Catálogo de la Exposición: *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*, celebrada en Santa María de Huerta (Soria), 1998, págs. 315-316.

GARCÍA-GALLO 1956

GARCÍA-GALLO, Alfonso: "Aportación al estudio de los Fueros", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, 26, 1956, págs. 387-446.

GARCÍA GARCÍA 1985

GARCÍA GARCÍA, Teodoro: *Historia y tradiciones de Ayllón y su tierra*. Madrid, Ayuntamiento de Ayllón y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1985.

GARCÍA GÓMEZ 1943

GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*. Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia. Madrid, 1943.

GARCÍA GÓMEZ 1988

GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*. Madrid, 1988.

GARCÍA LÓPEZ 1903

GARCÍA LÓPEZ, Juan Catalina: "Relaciones topográficas de España", en *Memorial histórico español*, tomo XLI, Academia de la Historia, 1903.

GARCÍA PELAYO 1968

GARCÍA PELAYO, M.: *Del mito y de la razón en la historia del pensamiento político*. Madrid, 1968.

GARULO 1986

GARULO, T.: *Diwán de las poetisas de al-Ándalus*. Madrid, Hiperión, 1986.

GAY 1887

GAY, Victor: *Glossaire Archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*. Paris, Librairie de la Société Bibliographique, 1887 (2 vols.).

GAYANGOS 1840-1843

GAYANGOS Y ARCE, Pascual de, (traduc.): *The history of the Mohammedan dynasties in Spain, extracted from the Fahu-t-tib min Ghosni-l-Andalusi-R-Rattib wa Tárikh Lisánu-D-Din Ibni-L-Khattib, by Ahmed Ibn Mohammed al-Makkari, a native of Telemsán*. London, Printed for the Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland, 1840-1843 (2 vols.).

GIL CUADRADO 2002

GIL CUADRADO, Luis Teófilo: "La influencia musulmana en la cultura hispano-cristiana medieval", en *Anaquel de Estudios Árabes*, 2002, vol. 13, págs. 37-65.

GIRY 1894

GIRY, A.: *Manuel de diplomatique*. Paris, 1894.

GÓMEZ BÁRCENA 1986

GÓMEZ BÁRCENA, M^a Jesús: "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ciclo de conferencias celebradas del 1 al 5 de diciembre de 1986, págs. 31-50.

GÓMEZ BÁRCENA 1988

GÓMEZ BÁRCENA, M^a Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988.

GÓMEZ MORENO 1912

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*. Madrid, 1912.

GÓMEZ MORENO 1916

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Pinturas de Moros en la Alhambra*. Granada, 1916.

GÓMEZ MORENO 1926

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de la provincia de León*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926.

GÓMEZ MORENO 1927

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*. Madrid, 1927.

GÓMEZ MORENO 1942

GÓMEZ MORENO, Manuel: "El cementerio real de los nazaries de Mondújar", en *Al-Ándalus*, VI, 1942, págs. 269-281.

GÓMEZ MORENO 1946

GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1946.

GÓMEZ MORENO 1948

GÓMEZ MORENO, Manuel: "Preseas reales sevillanas (San Fernando, Doña Beatriz y Alfonso X el Sabio, en sus tumbas)", en *Archivo Hispalense*, IX, 27-32, 1948, págs. 191-204.

GÓMEZ MORENO 1951

GÓMEZ MORENO, M.: *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte hispánico, tomo V.III, Madrid, ed. Plus Ultra, 1951.

GÓMEZ MORENO 1967

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967.

GÓMEZ RASCÓN 1998

GÓMEZ RASCÓN, Máximo: *La catedral de León, Cristal y Fé*. León, Edilesa, 1998.

GONZÁLEZ ARCE 1993

GONZÁLEZ ARCE, José Damian: "El color como atributo simbólico del poder (Castilla en la Baja Edad Media)", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI, 11, 1993, págs. 103-108.

GONZÁLEZ ARCE 2007

GONZÁLEZ ARCE, José Damian: "Los cambistas compostelanos, un gremio de banqueros pioneros en la Castilla Medieval", en *Medievalismo*, nº 17, 2007, págs. 85-120.

GONZÁLEZ ENCISO y MATÉS BARCO 2006

GONZÁLEZ ENCISO, Agustín y MATÉS BARCO, Juan Manuel (coordinadores): *Historia económica de España*. Barcelona, editorial Ariel, 2006.

GONZÁLEZ LLUBERA 1947

GONZÁLEZ LLUBERA, Ignacio (editor): *Santob de Carrion, Proverbios morales*. Cambridge, Cambridge University Press, 1947.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ 1992

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: "Los tejedores de Palencia durante la Edad Media", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 63, 1992, págs. 94-123.

GONZÁLEZ MORENO 1975

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín.: *Las reales almonas de Sevilla (1397-1855)*. Sevilla, 1975.

GONZÁLEZ PALENCIA 1930

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1930.

GONZÁLEZ ZYMLA 2003

GONZÁLEZ ZYMLA, H.: *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia* (bajo la dirección del Académico de Número Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, y con la colaboración de Leticia de FRUTOS SASTRE), Madrid, 2003.

GONZÁLEZ ZYMLA 2010

GONZÁLEZ ZYMLA, H.: "Consideraciones sobre la iconografía y simbolismos del retablo relicario del Monasterio de Piedra", en *Anales de Historia del Arte*, 2010, Volumen Extraordinario, págs. 229-246.

GONZÁLVEZ 2002

GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón: "La persona de Juan Ruiz", en MORROS MESTRE, Bienvenido y TORO CEBALLOS, Francisco (coords.): *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, y

el «Libro de buen amor», Actas del congreso internacional celebrado en Alcalá la Real (Jaén) del 9 al 11 de mayo de 2002, págs. 36-67.

GOÑI GAZTAMBIDE 1962

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "Los obispos de Pamplona del siglo XIV", en *Príncipe de Viana*, XXIII, 1962, págs. 5-194.

GOODMAN and GILLESPIE 1999

GOODMAN, Anthony and GILLESPIE, James L. (eds.): *Richard II. The Art of Kingship*. Oxford and New York, Oxford University Press, 1999.

GOZÁLBES BUSTO 1978

GOZÁLBES BUSTO, Guillermo: "Lo andaluz en la indumentaria marroquí. (Contribución al estudio de la Historia de Marruecos)", en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 14, 1978, págs. 143-153.

GRABAR 1984

GRABAR, O.: *The illustrations of the Maqamat*. Chicago, 1984.

GRABAR 2003

GRABAR, O.: *Maqamat al-Hariri, illustrated Arabic Manuscript from the 13th Century*. London, Touchart, 2003.

GRAÑA CID 1992

GRAÑA CID, M^a del Mar: "Urbanizaciones y conexiones con el medio agrario durante la Baja Edad Media: el ejemplo de la villa alcarreña de Cifuentes", en *En la España Medieval*, 1992, nº 15, págs. 121-135.

GRAÑA CID 1995

GRAÑA CID, M^a del Mar (ed.): "Las sabias mujeres II. (siglos III-XVI)", (Homenaje a Lola Luna), en *Al-Mudayna*, 1995, págs. 59-73.

GREEN 2000

GREEN, Mónica H. (ed.): *Women's Healthcare in the Medieval West: Texts and Contexts*. Aldershot, United Kingdom, Ashgate-Variorum, 2000.

GUAL CAMARENA 1952-53

GUAL CAMARENA, Miguel: "Concordia entre los gremios de zapateros y chapineros de Valencia (1486)", en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història (Universitat de València)*, nº IX, 1952-53, págs. 134-144.

GUAL CAMARENA 1967

GUAL CAMARENA, Miguel: "Para un mapa de la industria textil hispana en la Edad Media", en *Anuario de Estudios Medievales*, 4, 1967, págs. 109-168.

GUAL CAMARENA 1976

GUAL CAMARENA, Miguel: *Vocabulario del Comercio Medieval. Colección de aranceles aduaneros de la Corona de Aragón (siglos XIII y XIV)*. Barcelona, ediciones El Albir, 1976.

GUGLIELMI 1998

GUGLIELMI, Nilda: *Marginalidad en la Edad Media*. 2ª Edición corregida y aumentada. Buenos Aires, editorial Biblos, 1998. (1ª edición: Eudeba, febrero de 1996).

GUERRERO LOVILLO 1949

GUERRERO LOVILLO, José: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1949.

GUERRERO LOVILLO 1956

GUERRERO LOVILLO, José: *Miniatura Gótica Castellana, s. XIII y XIV*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1956.

Guía de Museos Militares 2011

Guía de Museos Militares Españoles. Ministerio de Defensa, 2011.

GUICHOT Y PARODY 1896

GUICHOT Y PARODY, J.: *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla*, Tomo I: *Desde Fernando III hasta Carlos I (1248-1556)*. Sevilla, 1896.

GUDIOL CUNILL 1929

GUDIOL CUNILL, J.: *La pintura medieval catalana. Els Primitus II. La pintura sobre fusta*. Barcelona, editorial Babra, 1929.

GUTIERREZ BAÑOS 1997

GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, 1997.

GUTIERREZ BAÑOS 2002

GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: "De nuevo sobre la Compassio Mariae: A propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la Catedral Vieja de Salamanca", en *Archivo Español de Arte*, LXXV, nº 297, 2002, págs. 51-88.

GUTIERREZ BAÑOS 2005

GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

GUTIERREZ BAÑOS 2010

GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: "El retablo de san Cristóbal", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXVIII, nº 46, 2010, págs. 6-21.

GUTIERREZ BAÑOS 2011

GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: "Pintura monumental en tiempos del Códice Rico de las Cantigas de Santa María", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, volumen II, págs. 375-408.

HALL 1987

HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. FERNÁNDEZ ZULAICA, Jesús (vers. española). Madrid, Alianza Editorial, 1987.

HAMÈS 2007

HAMÈS, Constant (dir.): *Coran et talismans. Textes et pratiques magiques en milieu musulman*. Paris, Éditions Karthala, 2007.

HARRIS 2002

HARRIS, Julie A.: "Polemical images in the Golden Haggadah (British Library, ADD. Ms. 27210", en *Medieval Encounters*, 2002, volume 8, numbers 2-3, págs. 105-122(18).

HATTAT 1985

HATTAT, Richard: *Iron Age and Roman brochs*. Oxford, Oxbow Books, 1985.

HATTSTEIN 2001

HATTSTEIN, Markus: *El Islam. Arte y Arquitectura*. Colonia, Könemann, 2001.

HECK 1996

HECK, Christian, (obra dirigida por): *Moyen Âge. Chretienté et Islam*. Paris, Histoire de l'Art Flammarion, 1996.

HEDEMAN 1984

HEDEMAN, Ann Dawson: *The illustrations of the "Grandes Chroniques de France" from 1274 to 1422*, (Ph.D. diss.: Johns Hopkins University), Baltimore, Md. (U.S.A.), 1984.

HEIMAN 1968

HEIMAN, A.: "The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, págs. 73-102.

HENWOOD 1980

HENWOOD, Philippe: "Jean d'Orléans peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI", en *Gazette des Beaux Arts*, avril 1980, págs. 137-139.

HERNÁNDEZ 1984

HERNÁNDEZ, Francisco J.: "The venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita", en *La Corónica*, XIII.1, 1984, págs. 10-12.

HERNÁNDEZ 1995

HERNÁNDEZ, Francisco J.: "Otra vez sobre la biografía de Juan Ruiz: el testimonio del manuscrito AHB 987B", en *Voz y Letra*, 6, 1995, págs. 137-158

HERNÁNDEZ 1996

HERNÁNDEZ, Francisco J.: *Los cartularios de Toledo. Catálogo Documental*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1996.

HERNANDO 2002

HERNANDO GARRIDO, José Luis: "La pintura gótica en la Ribera del Duero: el arte de contar historias", en *Biblioteca* nº 17 (*Arte Medieval en la Ribera del Duero*). Aranda de Duero (Burgos), 2002, págs. 145-186.

HERNANZ DE VARGAS 1814

HERNANZ DE VARGAS, F.: *Memoria sobre el origen y antigüedad de la lana merina y trashumante y las causas de que proviene su finura, y los medios de mejorar las lanas bastas en términos que puedan usarse igualmente que aquéllas en los paños y demás texidos de nuestras fábricas*. Madrid, 1814.

HERRADÓN FIGUEROA 1999

HERRADÓN FIGUEROA, M^a Antonia: "Cera y devoción. Los agnusdei en la Colección del Museo Nacional de Antropología", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIV, I, 1999, págs. 207-237.

HERRERA CASADO 1974

HERRERA CASADO, A.: "El calendario románico de Beleña de Sorbe (Guadalajara)", en *Revista Traza y Baza (Cuadernos hispanos de Simología, Arte y Literatura)*, nº 5, 1974, págs. 31-41.

HIATT 1898

HIATT, Charles: *Beverley Minster: An illustrated account of its history and fabric*. London, George Bell & Sons, 1898.

HIGGITT 1999

HIGGITT, John: *The Murthy Hours: Devotion, Literacy and Luxury in Paris, England and the Gaelic West*. Toronto, University of Toronto Press, 1999.

HINOJOSA MONTALVO 1991

HINOJOSA MONTALVO, José: "La sociedad y la economía de los judíos en Castilla y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media", en *II Semana de Estudios Medievales de Nájera*, 1991, págs. 79-109.

HINTON 1982

HINTON, David: *Medieval Jewellery*. Princes Risborough (Buckinghamshire), Shire Publications, 1982.

HINTON 2005

HINTON, David: *Gold & Gilt, Posts & Pins: Possessions and People in Medieval Britain*. Oxford, Oxford University Press, 2005.

HOEPFFNER 1908-1921

HOEPFFNER, E. (ed.): *Oeuvres de Guillaume de Machaut*. Paris, 1908-1921, (3 vols.).

HOVING 1963

HOVING, T.P.F.: "The face of St. Juliana: the transformation of a fourteenth century reliquary", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXI, Jan., 1963, págs. 173-181.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ 2000

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel: *Monasterio de Cañas. El monasterio de la luz*. León, Edilesa, 2000.

ILLANES 2007

ILLANES, Jaime: "Aparece un manuscrito sobre Alcocer en EE.UU.", en *La Nueva Alcarria*, 6 de abril de 2007, pág. 54.

INCLÁN E INCLÁN 1918

INCLÁN E INCLÁN, Regino: "Sepulcro de la Infanta doña Leonor, segunda mujer del infante don Felipe", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXXIII, 1918, págs. 185-200.

INCLÁN E INCLÁN 1919

INCLÁN E INCLÁN, Regino: "Sepulcro del infante don Felipe, hijo del rey Fernando III el Santo", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXXV, 1919, págs. 143-184.

IRADIEL 1974

IRADIEL MUGARREN, Paulino: *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI*. Salamanca, ediciones Universidad, 1974.

IRADIEL 1988

IRADIEL MUGARREN, Paulino: "La crisis medieval", en DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.): *Historia de España Planeta. De la crisis medieval al Renacimiento (siglos XIV-XV)*. Madrid, editorial Planeta, vol. 4, 1988, págs. 76-81.

IRIGARAY SOTO 2001

IRIGARAY SOTO, Susana: "La colección de amuletos de la Casa Santisteban de Puente la Reina en el Museo Etnológico de Navarra, Julio Caro Baroja", en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año 33, nº 76, 2001, págs. 53-64.

IZQUIERDO BENITO y SÁENZ-BADILLOS 1998

IZQUIERDO BENITO, Ricardo y SÁENZ-BADILLOS, Ángel (coords.): *La Sociedad Medieval a través de la literatura hispanojudía: VI Curso de Cultura Hispano-judía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

JANER 1875

JANER, Florencio: "De las joyas árabes de oro que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional", en *Museo Español de Antigüedades*, VI, Madrid, Impr. Fortanet, 1875, págs. 525-536.

JIMÉNEZ CASTILLO y NAVARRO PALAZÓN 2002

JIMÉNEZ CASTILLO, P. y NAVARRO PALAZÓN, J.: "Casas y tiendas en la Murcia andalusí. Excavaciones en el solar municipal de la plaza de Belluga", (1995), en *Memorias de Arqueología*, 10, 2002, págs. 489-532.

JIMÉNEZ PRIEGO 1997

JIMÉNEZ PRIEGO, M^a Teresa: "Perfil del joyero", en *Espacio. Tiempo y Forma*, Serie VII. Historia del Arte, 1997, t. 10, págs. 59-110.

JORDAN 1996

JORDAN, V.B.: "The multiple narratives of Matthew Paris' *Estoire de Seint Aedward Le Rei*, Cambridge University Library, MS. EE.iii.59", en *Parergon*, new series, vol. 13, no. 2, 1996, págs. 77-92.

KARGE 1995

KARGE, H.: *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid, 1995.

KERIBAL 1999

KERIBAL, S.: *El lado humano de una leyenda. La rosa de Jericó*. Bilbao, 1999.

KIRSCH 1957

KIRSCH, Guido (ed.): "The yellow badge in History", en *Historia Judaica. A journal of Studies in Jewish History of the jews*. Volume XIX, New York, 1957, págs. 89-146.

KLAGSBALD 1981

KLAGSBALD, Víctor: *Catalogue raisonné de la collection juive du musée de Cluny*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1981.

KLEIN 1914

KLEIN, Julius: "Los privilegios de la Mesta de 1273 y 1276", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIV, 1914, págs. 209-219. Reeditado en GARCÍA MARTIN, P. y SÁNCHEZ BENITO, M. (eds.): *Contribución a la historia de la trashumancia en España*, Madrid, 1986; (2^a edición revisada y aumentada: Madrid, 1996, págs. 191-207).

KLEIN 1920

KLEIN, Julius: *The Mesta: A study in Spanish Economic History, 1273-1836*. Cambridge, Mass., Harvard Economic Studies, vol. 21, 1920. (Reeditado: Port Washington, Long Island, New York, 1964).

KLEIN 1936

KLEIN, Julius: *La Mesta. Estudio de Historia económica española (1273-1836)*, MUÑOZ, C. (traducción del inglés); TUDELA, José (epílogo). Madrid, 1936.

KOGMAN-APPEL 2002

KOGMAN-APPEL, Katrin: "Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition", en *The Art Bulletin*, 84/2, 2002, págs. 247-272.

KOGMAN-APPEL 2004

KOGMAN-APPEL, Katrin: *Jewish Book Art Between Islam and Christianity. The decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*. Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV., 2004 (1^a publicación en hebreo: Sifriat Heillal ben Hayyim, Hakibbutz Hame'uchad, Tel Aviv, 2001).

KOGMAN-APPEL 2012

KOGMAN-APPEL, Katrin: "La iluminación de libros hebreos en la Iberia bajomedieval", en CATÁLOGO de la exposición: *Biblias de Sefarad: Las vidas cruzadas del texto y sus lectores*. ALFONSO, Esperanza et al. (eds.). Celebrada en Madrid, Biblioteca Nacional, del 27 de febrero al 13 de mayo de 2012, págs. 87-123.

KRAMER 2000

KRAMER, Charlotte: *Mil años de arte miniado. Una retrospectiva milenaria*. Madrid, Ars Millenii, 2000.

KUKENHEIM y ROUSSEL 1959

KUKENHEIM, L. y ROUSSEL, H.: *Guide de la littérature française du Moyen Age*. Leiden, Universitaire Pers, 1959.

LACARRA DUCAY 1974

LACARRA DUCAY, M^a del Carmen: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona, 1974.

LACARRA DUCAY 1986

LACARRA DUCAY, M^a del Carmen: "Pinturas murales navarras: nueva aproximación a su estudio", en *Príncipe de Viana*. Homenaje a José M^a Lacarra, Pamplona, 1986, vol. I, págs. 351-386.

LACARRA DUCAY 2002-2003

LACARRA DUCAY: "Representaciones pictóricas de los judíos en Aragón, siglos XIII al XV", en CATÁLOGO de la exposición: *Hebraica Aragonalia. El legado judío en Aragón*, celebrada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, entre el 4 de octubre de 2002 y el 15 de enero de 2003, págs. 395-410.

LACROIX 1862

LACROIX, Paul: *Histoire de la Chaussure. Depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*. Paris, Adolphe Delahays, 1862.

LADERO QUESADA 1988

LADERO QUESADA, M.A.: "La política monetaria en la Corona de Castilla (1369-1497)", *En la España Medieval*, nº 11, 1988, págs. 79-123.

LADERO QUESADA 1989

LADERO QUESADA, M.A.: "Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media", en *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza*. (I y III Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1981 y 1984). Granada, 1989, págs. 11-132.

LADERO QUESADA 1998 a

LADERO QUESADA, M.A.: "Las ordenanzas locales. Siglos XIII-XVIII", en *En la España Medieval*, nº 21, 1998, págs. 293-337.

LADERO QUESADA 1998 b

LADERO QUESADA, M.A.: Separata "Estado, hacienda, fiscalidad y finanzas" y "Grupos marginales", en *La historia medieval en España. Un balance historiográfico*

(1968-1998), XXV Semana de Estudios Medievales, Estella, Pamplona, 14-18 de julio, 1998, págs. 457-504 y 505-601.

LADERO QUESADA et al. 1998

LADERO QUESADA, Miguel Ángel; MATTOSO, José; MARTÍNEZ DUQUE, Ángel J.; UDINA MARTORELL, Federico; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier; SESMA MUÑOZ, José Ángel: "La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)", en *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo IX, JOVER ZAMORA, José María (dir.). Madrid, Espasa Calpe, 1998.

LAFUENTE 1845

LAFUENTE ALCÁNTARA, M.: *Historia de Granada, comprendiendo las de sus cuatro provincias Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*. Granada, Imprenta y Librería de Sanz, 1845.

LAGUZZI 1949

LAGUZZI, Pilar: "Ávila a comienzos del siglo XIV", en *Cuadernos de Historia de España*, XII, 1949, págs. 145-180.

LAHOZ 1993

LAHOZ GUTIERREZ, M^a Lucía: "La capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia", en *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, nº 53, 1993, págs. 71-112.

LAHOZ 1996

LAHOZ GUTIERREZ, M^a Lucía: *Escultura funeraria gótica en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava. Servicio de Publicaciones, 1996.

LAIZ et al. 2005

LAIZ, L.; MARTÍNEZ, A; PASTRANA, P; GONZÁLEZ, J.M.; SAIJ-JIMÉNEZ, C.: "Biodeterioro de las vestiduras pontificales del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada (Siglo XIII)", en *7ª Reunión de la Red Temática de Patrimonio Histórico y Cultural, CSIC*. Madrid, 12-13 de diciembre de 2005.

LAPPIN 2000

LAPPIN, A.: *Berceo's "Vida de Santa Oria": Text Translation and Commentary*. Oxford, European Humanities Research Center, 2000.

LAVAL 1996

LAVAL, B.: *Los prodigios de la Rosa de Jericó*. Barcelona, 1996.

LEJEUNE 1976

LEJEUNE, R.: "Propos sur l'identification de Guillaume de Lorris, auteur du Roman de la Rose", en *Marche Romane*, XXVI, 1976, págs. 1-17.

LEMOINE 1996

LEMOINE, Pierre (dir.): *Le Musée national du Moyen Age, Thermes de Cluny*. Paris, Musées et Monuments de France, 1996.

LEONHARD 2004

LEONHARD, Aime E.H.: *The Amesbury Psalter: an explanation in context*, Thesis (M.A.), University of Missouri-Columbia (U.S.A.), 2004.

LEROY 1999

LEROY, Catherine: "La découverte du trésor de Colmar", en Catálogo de la exposición *Le Trésor de Colmar*. Colmar, l'Alsace (France), Musée d'Unterlinden, 1999, págs. 12-17.

LEVA PISTOI 1990

LEVA PISTOI, Mela: "Los metales", en CORRADO MALTESE (Coord.): *Las Técnicas Artísticas*. Madrid, ediciones Cátedra, 1990, págs. 163-185.

LÉVI-PROVENÇAL 1950

LEVI-PROVENÇAL, Evariste.: "Le voyage d'Ibn Battuta dans le royaume de Grenade (1350)", en *Melanges W. Marçais*. Paris, 1950, págs. 206-223.

LÉVI-PROVENÇAL 1953

LEVI-PROVENÇAL, E.: "La Description de l'Espagne d'Ahmad al-Razi", en *Al-Ándalus XVIII* 1953, págs. 76-77.

LÉVI-PROVENÇAL 1989

LEVI-PROVENÇAL, E.: *Études sur la civilisation de l'Espagne musulmane*. Leiden, The Netherlands, E. J. Brill, 1989.

LÉVI-PROVENÇAL 1999

LEVI-PROVENÇAL, E.: *Histoire de l'Espagne Musulmane*, tome 3: *Le siècle du Califat de Cordoue*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1999 (primera edición, 1950).

LEWIS 1976

LEWIS, Bernard: *The world of Islam, faith, people, culture*. London, Thames and Hudson, 1976.

LIGHTBOWN 1992

LIGHTBOWN, Ronald W.: *Medieval European Jewelry: With a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum*. London, Victoria & Albert Museum, 1992.

LIKERMAN 1996

LIKERMAN DE PORTNOY, Susana Mabel.: "El mundo íntimo de los sefardíes en las aljamas castellanas, siglos XIV-XV: Encuentros y desencuentros intracomunitarios", en *Estudios de historia de España*, nº 5, 1996, págs. 67-96.

LOEWE 1988

LOEWE, R.: *The Rylands Haggadah. A medical sephardi Masterpiece in Facsimile*. London, 1988.

LOPERRAEZ CORVALÁN 1788

LOPERRAEZ CORVALÁN, J.: *Descripción Histórica del Obispado de Osma con el catálogo de sus preladados*. Madrid, 1788.

LÓPEZ 1954

LÓPEZ, R. S.: "El origen de la oveja merina", en *Estudios de Historia Moderna*, IV, 1954, págs. 3-11.

LÓPEZ ÁLVAREZ 1986

LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana María: *Catálogo del Museo Sefardí. Toledo*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

LÓPEZ ÁLVAREZ 1998

LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana María: "El ajuar hispanojudío: Documentación y restos", en *El legado material hispanojudío: VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. LÓPEZ ÁLVAREZ, A.M. e IZQUIERO BENITO, Ricardo (coords.). Cuenca, 1998, págs. 219-246.

LÓPEZ-BARALT 1992

LÓPEZ-BARALT, Luce: "La bella de Juan Ruiz tenía los ojos de hurí", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40.1, 1992, págs. 73-83.

LÓPEZ DE GUEREÑO 2002-2003 a

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, Maite: "IV Concilio Lateranense", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 362-363.

LÓPEZ DE GUEREÑO 2002-2003 b

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M^a Teresa: "Las Siete Partidas: Partida VII", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, catálogo 231, pág. 370.

LÓPEZ DE GUEREÑO 2007

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M^a Teresa: "Santa María de Huerta, panteón de la nobleza castellana", en *De Arte*, nº 6, 2007, págs. 37-56.

LÓPEZ DE PRADO 1987

LÓPEZ DE PRADO NISTRAL, Covadonga: "Azabaches compostelanos en el Museo de Lugo", en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, nº 3, 1987, págs. 99-110.

LÓPEZ DE QUIROS 1724

LÓPEZ DE QUIROS, L.: *Vida y milagros de San Pedro de Osma*. Valladolid, 1724.

LÓPEZ FERREIRO 1901

LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Colección diplomática de Galicia Histórica*, Año I. Santiago, Tipografía Galaica, 1901.

LÓPEZ MATA 1951

LÓPEZ MATA, Teófilo.: "La morería y la judería de Burgos en la Edad Media", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXIX, 1951, págs. 335-384.

LÓPEZ MATA 1950

LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*. Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950.

LÓPEZ SERRANO 1979

LÓPEZ SERRANO, Matilde: "Descripción e historia, con breve referencia a los demás códices de las Cantigas"; en: ALFONSO X: *Cantigas de Santa María*. Ed. facsímil del Ms. T.I.1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Madrid, Edilán, 1979. (Volumen complementario).

LUIS Y MONTEVERDE 1939

LUIS Y MONTEVERDE, J.: "El tesorillo de Briviesca", en *Geografía española*, 5, 1939, págs. 63-64.

LUMBRERAS VALIENTE 1974

LUMBRERAS VALIENTE, Pedro: *Los Fueros Municipales de Cáceres. Su Derecho Público* (Tesis Doctoral). Cáceres, Ayuntamiento de la Capital de la Alta Extremadura, 1974.

LUNA 1992

LUNA, Juan J. (textos de): *Guía actualizada del Prado. Una historia de la pintura a través de las obras del Museo*. Madrid, ediciones Alfiz, 1992.

LUNGHI 1996

LUNGHI, E.: *La Basilica di San Francesco d'Assisi*. Antella, Toscana (Italia), 1996.

LLOMPART 1977-1980

LLOMPART, Gabriel: *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*. RIPOLL, Luis (edit.). Palma de Mallorca, 1977-1980, (IV volúmenes).

MACIÀ I GOU 1992

MACIÀ I GOU, Montserrat: "Pinturas murales de Sant Domènec de Puiggcdà", en Catálogo de la exposición: *Cataluña Medieval*, Barcelona, 20 de mayo-10 de agosto de 1992, págs. 318-319.

MAESE y CASANOVAS 2002-2003

MAESE I FIDALGO, X. y CASANOVAS I MIRÓ, J.: "Nova aproximació a la cronología del cementiri jueu de Montjuic (Barcelona)", en *Tamid* 4, 2002-2003, págs. 7-25.

MAÍLLO SALGADO 1983

MAÍLLO SALGADO, Felipe: *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media: consideraciones históricas y filológicas*. Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

MAKARIOU 2000

MAKARIOU, Sophie: *La Andalucía árabe*. Paris, ed. Hazan, Institut du Monde Arabe y Fundación El Legado Andalusí, 2000.

MALKIEL 1966

MALKIEL, Lida de,: *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.

MANZARBEITIA 1993-1994

MANZARBEITIA VALLE, Santiago: "Las pinturas murales de la iglesia parroquial de Revilla de Santullán (Palencia)", en *Anales de Historia del Arte*, nº 4 (Homenaje al profesor doctor don José María de Azcárate y Ristori). Madrid, 1993-1994, páginas 617-631.

MANZARBEITIA 2010

MANZARBEITIA VALLE, Santiago: "El mural de San Cristóbal en la Iglesia de San Cebrian de Mudá. Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfaló al Polifemo cristiano", en *Anales de Historia del Arte*, 2010, (volumen extraordinario), págs. 293-309.

MAÑAS BALLESTÍN 1979

MAÑAS BALLESTÍN, F.: *Pintura gótica aragonesa*. Zaragoza, Guara editorial, 1979.

MAÑAS BALLESTÍN 1989

MAÑAS BALLESTÍN, F.: "El retablo relicario del Monasterio de Piedra", en *Segundo encuentro de estudios Bilbilitanos*. Calatayud, 1989, págs. 323-334.

MARCOS-MARÍN 1999

MARCOS-MARÍN, Francisco A.: "Masculine Beauty vs. Feminine Beauty in Medieval Iberia", en *Multicultural Iberia: Language, Literature and Music*. DAUGHERTY, Dru and AZEVEDO, Milton M. (eds.). Berkeley, University of California, 1999, págs. 22-39.

MARCHANDISSE 2010

MARCHANDISSE, Alain: "Philippe de Mézières et son *Epistre au roi Richart*", en *Moyen Âge: Revue d'histoire et de Philologie*, vol. 116, nº 3-4, 2010, págs. 605-624.

MARDEN 1916

MARDEN, C. Carroll: "Unos trozos oscuros del Libro de Apolonio", en *Revista de Filología Española*, nº 3, 1916, págs. 290-297

MARDEN 1917

MARDEN, C. Carroll: *Libro de Apolonio. An Old Spanish Poem*. Baltimore (EE.UU.), 1917.

MARIOTTI 1977

MARIOTTI, Giovanni (introd.): *Theatrum Sanitatis. Liber Magistri Ubudchasym De Baldach. Códice 4182 de la Biblioteca Casanatense de Roma*. Milano, Franco María Ricci, 1997, (3 vols).

MARSAUX 1904

MARSAUX, L.: "Une statue de la Sainte Vierge du château de Betz", en *Memoires de la société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise*, XIX, 1904, págs. 480-484.

MARTÍN 2002

MARTIN, Georges: "Los intelectuales y la Corona: la obra histórica y literaria", en RODRÍGUEZ LLOPIS (dir.): *Alfonso X y su época*. Murcia, 2002, págs. 259-285.

MARTÍN ANSÓN 1994

MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa: "Esmaltes", en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, ediciones Cátedra, 1994 (3^a edición), págs. 539-561.

MARTÍN ANSÓN 2004

MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa: *La Colección de Pinjantes y Placas de Arnés medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*. Madrid, 2004.

MARTÍN ANSÓN 2005

MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa: "Amuletos-Talismanes para caballos, en forma de creciente, en la España medieval", en *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 2005, 309, págs. 5-21.

MARTÍN ANSÓN 2011

MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa: "La orfebrería: ajuar cortesano y ajuar litúrgico", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-I, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, volumen II, págs.305-338.

MARTÍN CÉA 1986

MARTÍN CÉA, Juan Carlos: *El Campesinado Castellano de la Cuenca del Duero. Aproximación a su estudio durante los siglos XIII al XV*. Zamora, Junta de Castilla y León, 1986.

MARTÍN DUQUE, et al. 1990

MARTÍN DUQUE, Ángel J., et al.: "La expansión peninsular y mediterránea (c. 1212-c. 1350). El reino de Navarra. La corona de Aragón. Portugal", en *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XIII, volumen II. Madrid, Espasa Calpe, 1990.

MARTÍN RÍOS 2002

MARTÍN RÍOS, José Javier: *La influencia del pensamiento occidental y el papel de la traducción en el período de la nueva cultura en China*, tesis doctoral dirigida por GINÉS AGUILAR, Pedro S., leída en la Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, en 2002.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL 1996 a

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, 1996.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL 1996 b

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: "Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la Catedral de Pamplona", en *Príncipe de Viana*, nº 207, 1996, págs. 5-17.

MARTÍNEZ ENAMORADO 1994

MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio: "Granadinos en la Rihla de Ibn Battuta. Apuntes biográficos", en *Al-Ándalus - Magreb*, II, 1994, págs. 203-221.

MARTÍNEZ ENAMORADO 2001

MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio: "Nuevos testimonios epigráficos andalusíes hallados en la provincia de Córdoba", en *ANTIQVITAS* nº 13, Museo Histórico Municipal de Priego Córdoba, 2001, págs. 227-229.

MARTÍNEZ FERRANDO 1948

MARTÍNEZ FERRANDO, J. Ernesto: *Jaime II de Aragón. Su vida familiar*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. (Dos volúmenes).

MARTÍNEZ FRÍAS 1989

MARTÍNEZ FRÍAS, José María: "El Burgo de Osma: Catedral, Museo Catedralicio", en VV.AA.: *La España Gótica*, Volumen 9: Castilla y León/1. Madrid, ediciones Encuentro, 1989, págs. 340-350.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ 1984-1985

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Julio Gerardo: "Los Oficios Menestrales en los Fueros de Cáceres", en *Anuario de la Facultad de Derecho*, nº 3, 1984-1985, págs. 131-165.

MARTÍNEZ NÚÑEZ 2001

MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.A.: "Anillo epigráfico con perla", en ALMAGRO-GORBEA, M. (ed.): *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Catálogo de la Exposición número 193, Madrid, 2001, pág. 296.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ y PONCE GARCÍA 2007

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A. y PONCE GARCÍA, J.: "Amuleto metálico", en *Las artes y las ciencias en el Occidente Musulmán*. Murcia, 2007, ficha 14.

MARTÍNEZ VÁZQUEZ 1975

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, F.: "Reseña histórica y catálogo monumental del monasterio de Quejana, 1374-1974, VI Centenario", en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XIX, vol. XIV, 1975, págs. 7-179.

MARTÍNEZ y CARMONA 1999

MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio, y CARMONA ÁVILA, Rafael: "Una pulsera epigrafiada de época almohade hallada en el castillo de Allende (Zuheros, Córdoba)", en *ANTIQVITAS* nº 10, Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba, 1999, págs. 161-166.

MATEO GÓMEZ 2002

MATEO GÓMEZ, Isabel: "Silos. Un milenio. El artesanado del claustro del Monasterio de Silos", en *Studia Silensia*, XXVIII, IV. Arte, 2002, págs. 255-297.

MAYER 1985

MAYER, Ralph: *Materiales y Técnicas del Arte*. Madrid, ed. Blume, 1985.

MEISS 1967

MEISS, M.: *French painting in the time of Jean de Berry. The late XIVth, century and the patronage of the Duke*. London-New York, 1967.

MELERO-MONEO 2000-2001

MELERO-MONEO, María Luisa: "Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)", en *LOCUS AMOENUS*, 5, 2000-2001, págs. 33-51.

MELERO-MONEO 2002-2003

MELERO-MONEO, María Luisa: "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges", en *LOCUS AMOENUS*, 6, 2002-2003, págs. 21-40.

MELERO-MONEO 2005

MELERO-MONEO, María Luisa: *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los Condados catalanes*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Publicaciones y Ediciones, 2005.

MEMORIAL HISTÓRICO ESPAÑOL 1851

MEMORIAL HISTÓRICO ESPAÑOL: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia. Volúmenes 1 y 2. Madrid, Academia de la Historia, 1851.

MENDOGNI 1996

MENDOGNI, Pier Paolo: *Il Battistero di Parma: arte, storia, iconografia*. Parma, PPS, 1996.

MENÉNDEZ PIDAL, G. 1986

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.

MENÉNDEZ PIDAL, R. 1916

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La Crónica General de España. Discurso de ingreso en la Academia de la Historia*. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1916.

MENÉNDEZ PIDAL, R. 1977

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.): *Historia de España. Tomo XVI: La época del gótico en la cultura española (1220-1480)*. Madrid, Espasa Calpe, 1977.

METTMANN 1961

METTMANN, Walter: "Ancheta de caderas. Libro de Buen Amor, C. 432 ss.", en *Romanische Forschungen*, 73, 1961, págs. 141-147.

METZGER, 1973

METZGER, Mendel: *La Haggadah enluminée (XIII^e au XVI^e siècle)*. Leiden, E. J. Brill, 1973.

METZGER, 1982 a

METZGER, Thérèse y Mendel: *La Vie Juive au Moyen Âge Illustrée par les manuscrits hébraïques enluminés du XIII^e au XVI^e siècle*. Genève-París, Office du Livre, 1982.

METZGER, 1982 b

METZGER, Thérèse y Mendel: *Jewish life in the Middle Ages. Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*. Fribourg, Switzerland, by Office du Livre, 1982.

MILLAR 1953

MILLAR, E.G.: *An illuminated manuscript of La Somme le Roy, attributed to the parisian miniaturist Honoré*. Oxford, 1953.

MILLAS 1950

MILLAS, J.M.: "San Vicente y el antisemitismo", en *Sefarad*, 10, 1950, págs. 182-184.

MILLAS 1958

MILLAS, J.M.: "En torno a la predicación judaica de san Vicente Ferrer", en *Boletín de la Real Academia de Historia*, 142, 1958, págs. 191-198.

MILLER 1980

MILLER, Malcolm: *Chartres Cathedral. The Medieval Stained glass and sculpture*. Chandler's Ford, Hampshire (England), Pitkin Pictorials Ltd., 1980.

MIRANDA 1993-1994

MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos: "Actualidad del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud de Béziers en el debate astrológico del Trescientos. El caso del manuscrito res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLIV, 1993-1994, págs. 101-117.

MIRANDA 1994

MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos: "La idea de la divinidad a través de dos manuscritos del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud de Béziers (Escorial, MS. S. I n° 3, Madrid Biblioteca Nacional, MS. RES. 203)", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 78, 1994, págs. 267-292.

MIRANDA 2002

MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos: "Iconografía del *Breviari d'Amor*. Escorial, MS. S-I n° 3. Madrid, Biblioteca Nacional, MS. RES. 203". Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Medieval, bajo la dirección de Doña Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Madrid, 2002.

MIRANDA 2007

MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos: "Los manuscritos con pinturas del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud de Béziers. Un estado de la cuestión", en YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, Nausicaä, 2007, págs. 313-373.

MIRET 1911-1912

MIRET Y SANS, Joaquín: "Aplech de documents dels segles XIe y XXe, per a l'estudi de la llengua catalana", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, 1911-12, págs. 348-357 y 381-395.

MOLINA FIGUERAS 2008

MOLINA FIGUERAS, Joan: "La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval", en *Els jueus a la Girona medieval* (XII ciclo de conferencias Girona a l'Abast). Girona, Bell-lloc, 2008, págs. 33-85.

MOMPLET 2004

MOMPLET MÍGUEZ, Antonio E.: *El arte hispanomusulmán*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2004.

MOMPLET 2008

MOMPLET MÍGUEZ, Antonio E.: *El Arte Hispanomusulmán*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008.

MONSALVO 1996

MONSALVO, José María: "Solidaridades de oficio y estructuras de poder en las ciudades castellanas de la Meseta durante la Baja Edad Media (reflexiones del papel político del corporativismo artesanal)", en *VII Jornadas de Estudios Históricos: Trabajo en la Historia*. Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1996, págs. 39-91.

MONSALVO 2002

MONSALVO, José María: "Aproximación al estudio del poder gremial en la Edad Media castellana. Un escenario de debilidad", en *En la España Medieval*, 25, 2002, págs. 135-176.

MONTAÑA 2005

MONTAÑA CONCHIÑA, Juan Luis de la.: "El comercio en la frontera castellano-portuguesa: el ámbito extremeño (siglos XIII-XV)", en *En la España Medieval*, 28, 2005, págs. 81-96.

MONTAÑÉS y BARRERA 1987

MONTAÑÉS, Luis y BARRERA, Javier: *Joyas*. Diccionarios Antiquaria, Madrid, 1987.

MONTERO DE ESPINOSA 2009

MONTERO DE ESPINOSA, J.M.: *Relación histórica de la Judería de Sevilla*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2009.

MONTOYA 2005

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús: *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*. Madrid, ediciones Silex, 2005.

MORAL 1993

MORAL, Celia del, (Ed.): *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa Medieval*. Granada, Universidad de Granada, 1993.

MORENA BARTOLOMÉ 1993-1994

MORENA BARTOLOMÉ, Aurea de la.: "Pintura mural medieval en la Comunidad de Madrid", en *Anales de Historia del Arte*, nº 4 (Homenaje al profesor doctor don José María de Azcárate y Ristori), Madrid, 1993-1994, páginas 633-644.

MORENO DE MINGO 2010

MORENO DE MINGO, Nuria: "El sepulcro de San Pedro de Osma", en *Estudios del Patrimonio Cultural*, nº 05, diciembre-2010, págs. 72-80.

MORENO KOCH 2002-2003

MORENO KOCH, Yolanda: "La vida cotidiana de los judíos españoles en la Edad Media", en Catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Toledo, octubre 2002-enero 2003, págs. 73-94.

MOTIS DOLADER 1991

MOTIS DOLADER, Miguel Ángel: "Estructura interna y ordenamiento jurídico de las aljamas judías del valle del Ebro", en *II Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1991, págs. 111-152.

MÜLLER, D. H. y SCHLOSSER 1898

MÜLLER, D. H. y SCHLOSSER, J.: *Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanische-judische handschrift des Mittelalters. Nebst einem Anhang von David Kaufmann*. Viena, 1898.

MUÑOZ PÁRRAGA 2001

MUÑOZ PÁRRAGA, María del Carmen: "La heráldica de la Corona de Castilla en los personajes de la Pasión", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma, 2001, págs. 531-543.

MUÑOZ ROMERO 1847

MUÑOZ ROMERO, Tomás: *Colección de fueros municipales y cartas pueblas en los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*. Madrid, 1847.

MUÑOZ SCHIAFFINO 1983

MUÑOZ SCHIAFFINO, T. (trad. al castellano): *Nueva Historia de la Iglesia. La Iglesia en la Edad Media*; 2ª edición: Madrid, Ediciones Cristiandad, 1983.

MURUZÁBAL 1993

MURUZÁBAL AGUIRRE, José María: "El emblema de Navarra", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 6, 1993, págs. 117-148.

NADALES 2006

NADALES ÁLVAREZ, Mª Jesús: "Mujeres en al-Ándalus", en *Isla de Arriarán*, XXVIII, diciembre 2006, págs. 159-184.

NARKISS 1982

NARKISS, Bezalel, (a catalogue Raisonné by): *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: Spanish and Portuguese Manuscripts*. Oxford, Oxford University Press, 1982. (2 Vols.).

NARKISS 1991-1992

NARKISS, Bezalel: "Manuscritos iluminados hispanohebreos", en Catálogo de la Exposición *La vida judía en Sefarad*. Toledo, Sinagoga del Tránsito, noviembre, 1991-enero 1992, págs. 169-197.

NARKISS 1997

NARKISS, Bezalel: *The Golden Haggadah*. London, British Library, 1997.

NASSIR AS-SADI 2007

NASSIR AS-SADI, Abdurrahman ibn: *La explicación de los bellos y perfectos nombres de Alá*. ISA GARCIA, Muhammad (traducción). Riyadh, Oficina de Dawa en Rabwah, 2007.

NAVARRO 1989

NAVARRO PEIRO, Ángeles: *Narrativa hispanohebraica (siglos XII-XV)*. Córdoba, ediciones El Almendro, 1989.

NAVARRO 1990

NAVARRO PEIRO, Ángeles (ed. y trad.): *Risala fi awqat al-sana: un calendario anónimo andalusí*. Granada, Escuela de Estudios Árabes, 1990.

NAVASCUÉS y GUTIERREZ 1990

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y GUTIERREZ ROBLEDO, José Luis (eds.): *Actas del primer Congreso de Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*: septiembre, 1987. Ávila, Acta Salmanticensia, Biblioteca de Arte 16, Ediciones Universidad de Salamanca y UNED-Ávila, 1990.

NEUMAN 1944

NEUMAN, Abraham: *The Jews in Spain. Their social, political and cultural life during the Middle Ages*. Philadelphia, 1944 (2 vols.).

NICOLAS 1846

NICOLAS, N.H.: "Observations on the Institution of the Order of the Garter", en *Archaeologia*, nº 31, 1846, págs. 1-163.

NOLAN 1994

NOLAN, K.: "Ritual and Visual Experience in the Capital Frieze at Chartres", en *Gazette des Beaux Arts*, 6ª serie, CXXIII, 1994, págs. 53-71.

NOVELLA 1953

NOVELLA MATEO, Ángel: "Informe sobre la necrópolis judaica de Teruel y sus recientes exploraciones" en *Teruel*, nº 10, 1953, págs. 257-261.

NOVELLA 1964

NOVELLA MATEO, Ángel: "El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)", en *Teruel*, nº 32, 1964, págs. 175-233.

NÚÑEZ y PORTELA 1988

NÚÑEZ, M. y PORTELA, E. (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, 1988.

O'CALLAGHAN 1990

O'CALLAGHAN, Joseph: "The Mudejars of Castile and Portugal in the Twelfth and Thirteenth Centuries", en POWELL, J.M. (ed): *Muslims under Latin Rule (1100-1300)*. Princeton, New Jersey (U.S.A.), 1990, págs. 11-56.

O'CALLAGHAN 1996

O'CALLAGHAN, Joseph: *El Rey Sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*. Sevilla, 1996.

OELKER 2006

OELKER, Dieter: "De Femosurae Donair: Sobre el ideal de belleza femenina en unos versos de Juan Ruiz, con un apéndice sobre el sentimiento y concepto Náhuatl de Hermosura", en *Atenea* nº 493, Primer Seminario, 2006, págs. 35-62.

OLLICH 1976

OLLICH, I.: "Hebillas medievales procedentes de Roda de Ter", en *Atti del Colloquio Internazionale di archeologia Medievale*, Palermo, 1974, vol. II, págs. 505-516.

ORFALI 1993

ORFALI, Moisés: "Influencia de las sociedades cristiana y musulmana", en MORAL, Celia del (edit.): *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa medieval*. Granada, Universidad de Granada, 1993, págs. 78-89.

ORUETA 2000

ORUETA, Ricardo: *La escultura funeraria en España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Guadalajara, ediciones AACHE, 2000.

OSMA 1916

OSMA Y SCULL, Guillermo de,: *Catálogo de azabaches compostelanos, precedido de apuntes sobre: los amuletos contra el ojo, las imágenes del Apóstol y la Cofradía de los Azabacheros de Santiago*. Madrid, 1916.

PALACIO 2004

PALACIO ATARD, Vicente (ed.): *De Hispania a España. El nombre y el concepto a través de los siglos*, Conferencias impartidas dentro del ciclo "El concepto de España a través de los siglos", organizado por el Colegio Libre de Eméritos con la colaboración de la Real Academia de la Historia, con motivo del V Centenario de la muerte de Isabel la Católica. Madrid, febrero-abril, 2004.

PALOMO FERNÁNDEZ y RUIZ SOUZA 2007

PALOMO FERNÁNDEZ, Gema y RUIZ SOUZA, Juan Carlos: "Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet", en *Goya*, 316-317, 2007, págs. 21-44.

PAPADOPOULO 1977

PAPADOPOULO, Alexandre: *El Islam y el arte musulmán*. Barcelona, edit. Gustavo Gili, 1977.

PAQUET 1997

PAQUET, Dominique: *Miroir, mon beau miroir. Une histoire de la beauté*. Paris, édition Gallimard, 1997.

PARKINSON 2011

PARKINSON, Stephen: "Alfonso X, miracle collector", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-I, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, tomo II, págs. 79-107.

PAVÓN 1973

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Arte toledano: Islámico y Mudéjar*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1973.

PEREA 1996

PEREA, Alicia: *Historia del oro en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Serie Guías didácticas/técnicas del Museo Arqueológico Nacional, 1996.

PEREDA LLARENA 1984

PEREDA LLARENA, Francisco Javier: *Documentación de la catedral de Burgos (1294-1316)*. Burgos, ediciones J.M. Garrido Garrido, 1984.

PÉRÈS 1990

PÉRÈS, Henri: *Esplendor de al-Ándalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI, sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. GARCÍA ARENAL, Mercedes (traducción). Madrid, ediciones Hiperion, 1990, (segunda edición).

PÉREZ DE URBEL 1930

PÉREZ DE URBEL, Justo: *El Claustro de Silos*. Burgos, imprenta Alcecoa, 1930.

PÉREZ DE URBEL 1975

PÉREZ DE URBEL, Justo: *El Claustro de Silos*, Burgos, Ediciones de la Institución Fernán González, 1975.

PÉREZ GRANDE 2001

PÉREZ GRANDE, Margarita: "Corona de Sancho IV", en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid, 2001, págs. 98-99.

PÉREZ HIGUERA 1978

PÉREZ HIGUERA, Teresa: "Ferrand González y los sepulcros del Taller toledano (1385-1410)", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, págs. 129-142.

PÉREZ HIGUERA 1984

PÉREZ HIGUERA, Teresa: *Paseos por el Toledo del siglo XIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

PÉREZ HIGUERA 1985

PÉREZ HIGUERA, Teresa: "Los sepulcros de Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)", en *TEKNÉ Revista de Arte*, nº 1, año 1985-I, págs. 131-139.

PÉREZ HIGUERA 1987

PÉREZ HIGUERA, Teresa: *La Puerta del Reloj en la Catedral de Toledo*. Toledo, Caja de Ahorro, 1987.

PÉREZ HIGUERA 1993

PÉREZ HIGUERA, Teresa: *Arquitectura mudéjar en Castilla*, Junta de Castilla y León, 1993.

PÉREZ HIGUERA 1994

PÉREZ HIGUERA, Teresa: *Objetos e imágenes de Al-Andalus*. Madrid, Lunweg Editores, 1994.

PÉREZ HIGUERA 1998

PÉREZ HIGUERA, Teresa: "Toledo", en VV.AA.: *La España Gótica*, Volumen 13: Castilla-La Mancha/2. Madrid, ediciones Encuentro, 1998, págs. 11-140.

PÉREZ MESURO 1994

PÉREZ MESURO, Sor M^a Dolores: *Monasterio de Sancti Spiritus el Real, MM. Dominicas, Roeo (Zamora)*. Toro (Zamora), 1^a edición: Junta de Castilla y León; 2^a edición: Monasterio de Sancti Spiritus el Real, MM. Dominicas, 1994.

PÉREZ MONZÓN 2002

PÉREZ MONZÓN, Olga: "Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV, 2002, págs. 19-41.

PÉREZ MONZÓN 2008

PÉREZ MONZÓN, O.: "La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, 2008, págs. 21-36.

PÉREZ MONZÓN 2010

PÉREZ MONZÓN, Olga: "Ceremonias Regias en la Castilla Medieval. A propósito del llamado Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón", en *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332, octubre-diciembre 2010, págs. 317-334.

PERROY 1949

PERROY, Edouard: "Louis de Mâle et les négociations de paix franco-anglais", en *Revue belge de philologie et d'histoire*, volumen 27, nº 27-1-2, 1949, págs. 138-150.

PHILLIPS 1996

PHILLIPS, Clare: *Jewelry. From Antiquity to the Present*. London, Thames and Hudson, Ltd., 1996.

PIDAL 1840

PIDAL, Pedro José: "Vidas del rey Apolonio y Santa María Egipciaca y la Adoración de los Santos Reyes", en *Revista de Madrid*, volumen IV, 16, 1840.

PIDAL 1864

PIDAL, Pedro José: *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1864.

PIJOÁN 1989

PIJOÁN, José: "Arte del Período Humanístico", *Summa Artis*, volumen XIII, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1989.

PIJOÁN 1991

PIJOÁN, José: "Arte islámico", *Summa Artis*, volumen XII. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1991.

PIJOÁN 1993

PIJOÁN, José: "Arte Gótico de la Europa Occidental", *Summa Artis*, volumen XI. Madrid, Espasa Calpe, 1993.

PIK WAJS 2005

PIK WAJS, Galia: "El midrash y la hagadá, fuentes de la iconografía bíblica del prólogo miniado de la Hagadá de Sarajevo", en *De Arte*, 4, 2005, págs. 17-34.

PILES ROS 1959

PILES ROS, Leopoldo: *Estudio sobre el gremio de zapateros*. Valencia, Publicaciones del Archivo Municipal, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1959.

***Pintura española del Románico al Renacimiento* 2010**

Pintura española del Románico al Renacimiento, Guías de la Colección Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010.

PIQUERO 1984

PIQUERO LÓPEZ, M^a de los Ángeles Blanca: *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (El trecento)*. Toledo, Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1984.

PIQUERO 1989

PIQUERO LÓPEZ, M^a de los Ángeles Blanca: *La pintura gótica de los siglos XIII-XIV*. Barcelona, ediciones Vicens Vives, 1989.

PISANI 2005

PISANI, Giuliano: "L'ispirazione filosofico-teologica nella sequenza Vizi-Virtù della Cappella degli Scrovegni", en *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XCIII, 2004, Milano 2005, págs. 61-97.

PITA ANDRADE 1955

PITA ANDRADE, José Manuel: *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

PITA ANDRADE 2001

PITA ANDRADE, José Manuel: "El tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra", en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Madrid, Almagro-Gorbea, M., ed., 2001, págs. 77-88.

POLERÓ 1902

POLERÓ, Vicente: *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1902.

PORTER 2003

PORTER, Pamela: *Courtly love in Medieval Manuscripts*. London, The British Library, 2003.

PORTILLA 1988

PORTILLA, Micaela J.: *Quejana, solar de los Ayala*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988.

POST 1930

POST, Chandler Rathfon: "Pre-romanesque style; The Romanesque Style"; The franco-gothic style; the italo-gothic and international styles"; "The italo-gothic and international styles", *A History of Spanish Painting*, vols. I, II y III. Cambridge (Massachuset), Harvard University Press, 1930.

POST 1970

POST, Chandler Rathfon: "The early Renaissance in Andalusia", *A History of Spanish Painting*, vol. X. Cambridge (Massachuset), Harvard University Press, 1950. New York: Kraus Reprint, 1970.

POZA YAGÜE 2009-2010

POZA YAGÜE, Marta: "Honra debida a Dios y reflejo del poder del monarca. Las artes del metal en el siglo XIII hispano", en CATÁLOGO de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 27 octubre 2009-31 enero 2010, págs. 310-315.

PRADA 1998

PRADA, María Encina: "Estudio antropológico del Panteón Real de San Isidoro de León", en *ProMonumenta*, nº II, 1998.

PRIEGO 1994

PRIEGO, Carmen: *Museo de San Isidro. Arqueología y tradición*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1994.

PUCHE LORENZO 2008

PUCHE LORENZO, Miguel Ángel: "Origen y evolución de los nombres minerales", en *Revista de Investigación Lingüística*, nº 11, 2008, págs. 265-285.

PUENTE 2001 a

PUENTE, Ricardo: *Santa María de Villasirga. El templo gótico de Villalcázar de Sirga*. León, editorial Albanega, 2001.

PUENTE 2001 b

PUENTE, Ricardo: *La colegiata de Toro. Santa María la Mayor*. León, editorial Albanega, 2001.

PUENTE 2001 c

PUENTE, Cristina de la,; "Documentos jurídicos sobre el vestido en al-Ándalus: Los formularios notariales"; en MARÍN, Manuela (ed.): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*. Estudios árabes e islámicos: Monografías.1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 73-93.

PUENTE 2003

PUENTE, Cristina de la,; *Avenzoar Averroes Ibn al-Jatib. Médicos de al-Ándalus. Perfumes, ungüentos y jarabes*. Madrid, Nivola Libros y Ediciones, 2003.

PUIG 1998

PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè: "La bellesa femenina a l'edat mitjana segons els tractats de cosmètica", en CARABI, Angels e SEGARRA, Marta (eds.): *Belleza escrita en femenino*. Barcelona, Institut Català de la Dona, 1998, págs. 39-48.

QUINTAVALLE 1989

QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*. Milano, Università degli studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi medievali, 1989.

QUINTAVALLE 1990

QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Benedetto Antelami*. Milano, Electa, 1990.

RABANEQUE et al. 1981

RABANEQUE, E.; NOVELLA, A.; SEBASTIAN, S.; YARZA, J.: *El Artesonado de la Catedral de Teruel*. Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981.

RAFOLS 1953

RAFOLS, J.F.: *Techumbres y artesonados españoles*. Barcelona, editorial Labor, 4ª edición: 1953.

RALLO 2002

RALLO GRUSS, Carmen: *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002. (Memoria de tesis Doctoral dirigida por PIQUERO LÓPEZ, Mª Ángeles, Departamento de Historia del Arte I Medieval, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1999).

RAMOS DE CASTRO 1972

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: "Las pinturas góticas de la Hiniesta", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXVIII, 1972, págs. 511-519.

RAMOS DE CASTRO 1982

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: *La Catedral de Zamora*. Valladolid, Fundación Ramos de Castro para el estudio y promoción del hombre, 1982.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1992

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española* (dos tomos). Madrid, Espasa Calpe, 1992.

RÉAU 2001

RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. ALCOBA, Daniel (trad.). Barcelona, ediciones del Serbal, 2001. (Primera edición 1996).

RELANZÓN GARCÍA-CRIADO 1959

RELANZÓN GARCÍA-CRIADO, José María: "La corona y la espada de Sancho IV de Castilla", en *Toletum* II, 1959, págs. 24-31.

REYNAL 1991

REYNAL, Vicente: *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*. Barcelona, Puvill Libros, 1991.

RIBADENEIRA 2000

RIBADENEIRA, Pedro: *Vidas de Santos. Antología del Flos sanctorum*. AGUIRRE, Olalla y AZPEITIA MUÑOZ, Javier (eds.). Madrid, Lengua de Trapo, 2000.

RICHERT 1926

RICHERT, Gertrudis: *La pintura medieval en España*. Barcelona, Gustavo Gili, Editor, 1926.

RICKERT 1954

RICKERT, Margaret: *Painting in Britain. The Middle Ages*. Baltimore (U.S.A.), Penguin Books, 1954.

RIPOLL 1986

RIPOLL LÓPEZ, G.: "Bronces romanos, visigodos y medievales en el M.A.N.", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 4, 1986, págs. 55-82.

RIVERA et al. 1997

RIVERA BLANCO, Jose Javier; MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa; ÁVILA, Ana: *Manual de técnicas artísticas*. Madrid, Ed. Historia 16. 1997.

RIVERA GARCÍA 2005

RIVERA GARCIA, Antonio: *Los castigos y documentos del rey don Sancho IV*. Murcia, 2005. Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico: <http://saavedrafajardo.um.es/WEBarchivos/NOTAS/RES0093.pdf>. (última consulta: junio 2011).

RIVERA RECIO 1982-1983

RIVERA RECIO, Juan Francisco: "Los restos de Sancho IV en la Catedral de Toledo (Crónica retrospectiva)", en *Toletum*, 16, 1982-1983, págs. 127-138.

RIVIERE 1974

RIVIERE, J.: *Amuletos, talismanes y pantáculos*. Barcelona, 1974. (Edición original: París 1972).

ROBERT 1889

ROBERT, Ulysse: "Étude Historique et Archéologique sur la Roue des Juifs depuis le XIII^e. siècle". Extrait de la *Revue des Études juives*, tomo VI, Janvier-Mars 1889, Paris, Librairie A. Durlacher.

ROBERT 1891

ROBERT, Ulysse: *Les signes d'infamie au Moyen Âge. Juif, sarrasins, hérétiques, lépreux, cagots e filles publiques*. CHAMPION, Honoré (ed.). París, 1891. (Reeditado en 2005 por Elibron Classics series).

ROBINSON 2007 a

ROBINSON, Cynthia.: "El manuscrito de Bayad Wa Riyad y las relaciones con las distintas culturas mediterráneas, cristianas e islámicas en la Península Ibérica", en *El legado de al-Ándalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, 2007, págs. 161-201.

ROBINSON 2007 b

ROBINSON, Cynthia.: "Love localized and Science from Afar. Arab Painting, Iberian Courtly Culture, and the Hadith Bayad wa Riyad (Vat. Ar. Ris. 368)", en CONTADINI, Anna (edited by): *Arab Painting. Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV, 2007, págs. 103-116.

ROBINSON 2008

ROBINSON, James: *Masterpieces of Medieval Art*. London, British Museum Press, 2008.

ROCCHI 1982

ROCCHI, G.: *La Basilica di San Francesco ad Assisi*. Florencia, 1982.

RODRÍGUEZ 1970

RODRÍGUEZ, Justiniano: "Los fundadores del monasterio de Gradefes", en *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, nº 47-48, 1970, págs. 209-242.

RODRÍGUEZ BARRAL 2009

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaismo en las artes visuales góticas*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009.

RODRÍGUEZ-PICAVEA 1998

RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique: "La ganadería en la Castilla medieval. Una revisión historiográfica", en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 8, 1998, págs. 101-142.

ROLF 1999

ROLF TOMAN, E. (redacción y producción): *El gótico. Arquitectura - escultura - pintura*. GARCÍA PELEGRÍN, José (trad. del alemán). Colonia, 1999.

ROMANO 1960

ROMANO, David: "Restos judíos en Lérida", en *Sefarad*, XX, 1960, págs. 50-56.

ROMANO 1979

ROMANO, David: "Aljama frente a judería, call y sus sinónimos", en *Sefarad XXXIX*, Madrid, 1979, págs. 347-354.

ROMERO 1991-1992

ROMERO, Elena: *La Vida Judía en Sefarad*. Toledo, Ministerio de Cultura, 1991-1992.

ROSELL 1953

ROSELL, DON C.: *Crónica de los Reyes de Castilla*. Madrid, 1953.

ROSEN 1998

ROSEN, T.: "Representaciones de mujeres en la poesía hispanohebra", en IZQUIERO, R. y SÁENZ BADILLOS, A. (eds.): *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*: VI Curso de Cultura Hispano-judía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1998, págs. 123-138.

ROSENSTONE 2006

ROSENSTONE, Robert A.: *History on Film/Film on History*. Harlow, London and New York: Pearson, Longman, 2006

ROXBURGH 2010

ROXBURGH, David J.: "Los libros árabes y el scriptorium de Alfonso X", en Catálogo de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010, págs. 258-281.

ROYER DE CARDINAL 1980

ROYER DE CARDINAL, Susana: *Morir en España (Castilla Baja Edad Media)*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1980.

RUBIERA MATA 1989

RUBIERA MATA, M^a Jesús: *Poesía femenina hispanoárabe*. Madrid, Castalia, 1989.

RUIZ GARCÍA y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2011

RUIZ GARCÍA, Elisa y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura: "Quasi liber et pictura. Estudio codicológico del Ms. T-I-1 de la RBME", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, tomo II, págs. 107-143.

RUIZ GÓMEZ 1993

RUIZ GÓMEZ, Francisco: "Aljamas y concejos en el Reino de Castilla durante la Edad Media", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Hª. Medieval, tomo 6, 1993, págs. 57-78.

RUIZ GÓMEZ 2005

RUIZ GÓMEZ, Francisco: "La convivencia en el marco vecinal: el régimen apartado de las juderías castellanas en el siglo XV", en *13º Curso de Cultura Hispanojudías y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, 2003, Toledo. Cuenca, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 247-286.

RUIZ MALDONADO 1994

RUIZ MALDONADO, Margarita: "Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de los Rojas, Celada y su círculo", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVI, 1994, págs. 45-126.

RUIZ MALDONADO 1996

RUIZ MALDONADO, Margarita: "Escultura funeraria del siglo XIII: los sepulcros de los López de Haro", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVI, 1996, págs. 91-169.

RUIZ MONTEJO 1993-1994

RUIZ MONTEJO, Inés: "Calendario de Beleña de Sorbe", en *Anales de Historia del Arte*, nº 4, en homenaje al profesor doctor don José María de Azcárate y Ristori Madrid, 1993-1994, página 491-504.

RUIZ SOUZA 1996

RUIZ SOUZA, Juan Carlos: "Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio: la relación entre Pedro I y Muhammad V", en *Reales Sitios*, nº. 130, Madrid, 1996, págs. 32-40.

RUIZ SOUZA 1999

RUIZ SOUZA, Juan Carlos: "La iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio", en *Reales Sitios*, nº. 140, Madrid, 1999, págs. 2-13.

RUSSELL 1939

RUSSELL, J.: "English medieval leatherwork", en *Archeology Journal*, 96, 1939, págs. 132-141.

SABATÉ 2003

SABATÉ, Nuria: *Monasterio de Santa María de Pedralbes. Pinturas murales*. Barcelona, Laia Libros, 2003.

SÁENZ 1994

SÁENZ Y ANDRÉS, F.: *La beata doña María Urraca y su sepulcro en Cañas*, Logroño, Monasterio de Cañas, 1994 (2ª edición).

SÁENZ-BADILLOS 1991

SÁENZ-BADILLOS, Ángel: *Literatura hebrea en la España Medieval*. Madrid, Fundación Amigos de Sefarad, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

SÁENZ PASCUAL 1996

SÁENZ PASCUAL, Raquel: "Un ejemplo de gótico tardío: el retablo de San Andrés de Añastro", en *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentos*, núm. 15 (Revisión del Arte medieval en Euskal Herria), San Sebastian, 1996, págs. 471-481.

SAGUÉ I GARRO1989

SAGUÉ I GARRO, Mariángela: *Ferrer Bassa: les pintures de la capella de Sant Miquel al monestir de Pedralbes*. Barcelona, Taller editorial, 1989.

SAINZ VARONA y ELORZA GUINEA 1985

SAINZ VARONA, F. y ELORZA GUINEA, J.C.: "El tesorillo de la judería de Briviesca", en *Gaceta numismática*, 1985, págs. 47-66.

SALVADOR 2003

SALVADOR MARTÍNEZ, H.: *Alfonso X, El Sabio. Una biografía*. Madrid, ediciones Polifemo, 2003.

SAN CRISTÓBAL 1970

SAN CRISTÓBAL SEBASTIAN, Santos: *La iglesia de San Millán de Segovia*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1970.

SÁNCHEZ AMEIJERAS 2004

SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío: "Mui de coraçon rogava a Santa María: culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga", en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. D. Serafín Moralejo Álvarez, III*, Santiago de Compostela, 2004, págs. 241-252.

SÁNCHEZ y PIDAL 1864

SÁNCHEZ, Tomás Antonio y PIDAL, Pedro José: *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1864

SÁNCHEZ ALBORNOZ Y MENDUIÑA 1928

SÁNCHEZ ALBORNOZ Y MENDUIÑA, Claudio: *Estampas de la vida en León hace mil años*. Madrid, 1928.

SÁNCHEZ ALBORNOZ Y MENDUIÑA 1946

SÁNCHEZ ALBORNOZ Y MENDUIÑA, Claudio: *La España musulmana. Según los autores islamitas y cristianos medievales*. Buenos Aires, 1946.

SANDLER 1996

SANDLER, L. F.: "The World in the Text and Image in the Margin: the Case of the Luttrell Psalter", en *Journal of the Walters Art Gallery, 54: Essay in Honour of Lilian M.C. Randall*, 1996, págs. 87-97.

SAURA 1999

SAURA, M.: "Mestres de l'Almudaina", en *Mallorca gòtica*. Palma de Mallorca, 1999, págs. 115-117.

SANZ ARTIBUCILLA 1944

SANZ ARTIBUCILLA, J.M.: "Guillén y Juan de Leví, pintores de retablos", en *Sefarad*, IV, 1944, págs. 73-98.

SANZ SERRANO 2000

SANZ SERRANO, M^a Jesús: Ajuares funerarios de Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), en *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, rey de Castilla y León*, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2000, págs. 419-450.

SBORGI 1990 a

SBORGI, Franco: "Glíptica y trabajos afines", en CORRADO MALTESE (Coord.): *Las Técnicas Artísticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, págs. 70-71.

SBORGI 1990 b

SBORGI, Franco: "Esmaltes", en CORRADO MALTESE (Coord.): *Las Técnicas Artísticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, págs. 187-193.

SCHRAMM 1960

SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*. Madrid, 1960.

SCHAPIRO 1960

SCHAPIRO, Meyer: "An Illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4, Jul-Dec., 1960, págs. 179-189.

SCHAEFER 1954

SCHAEFER, C.: *La sculpture en ronde-bosse au XIV^e siècle dans la duché de Bourgogne*. Paris, 1954.

SCHIPPERS 1994

SCHIPPERS, Arie: *Spanish Hebrew Poetry and the Arabic Literary Tradition. Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry*. New York, E.J. Brill, 1994.

SED-RAJN 1987

SED-RAJN, Gabrielle: *La Bible Hébraïque*. Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1987.

SEIDMANN 1984

SEIDMANN, Gertrud: "Jewish Marriage Rings", en *Jewellery Studies*, I, 1984, págs. 41-44.

SEMPERE Y GUARIÑOS 1788

SEMPERE Y GUARIÑOS, Juan, Marqués de Villena: *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España*. Madrid, en la Imprenta Real, 1788. (Dos volúmenes).

SENTENACH 1981

SENTENACH, Narciso: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, Madrid, Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, 1981.

SERIS 1962

SERIS, Homero: "La novela de Apolonio. Texto en prosa del siglo XV descubierto", en *Bulletin Hispanique*, Año 1962, enero-junio, Volumen 64 Números 1-2, (en homenaje a Marcel Bataillon), págs. 5-29.

SERRANO Y SANZ 1915-1922

SERRANO Y SANZ, Manuel: "Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV", en *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo II, 1915, págs. 85-97; 219-224; 341-352; 548-559; 707-711. Tomo III, 1916, págs. 89-92; 224-225; 359-365. Tomo IV, 1917, págs. 207-223; 342-355; 517-531. Tomo VI, 1919, págs. 735-744. Tomo IX, 1922, págs. 118-134; 262-270.

SHERMAN 1969

SHERMAN, C.R.: *The portraits of Charles V de France, (1338-1380)*. New York, College Art Association, 1969.

SICART 1981

SICART, Ángel: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago de Compostela, 1981.

SILVA Y VERÁSTEGUI 1982

SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: "Las empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala", en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, págs. 761-777.

SOLALINDE 1916

SOLALINDE, Antonio G.: "Las versiones españolas del Roman de Troie", en *Revista de Filología Española*, tomo III, 1916, págs. 121-165.

SOLER DEL CAMPO 2009-2010

SOLER DEL CAMPO, Álvaro: "La corona y la espada del rey", en CATÁLOGO de la exposición: *Alfonso X el Sabio*. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 27 octubre 2009-31 enero 2010, págs. 54-61.

SOLLER 2005

SOLLER, Claudio da,: "The beautiful woman in medieval Iberia: Rethoric, Cosmetics, and evolution". A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School University of Missouri-Columbia, in partial fulfillment of the requirement for the Degree Doctor of Philosophy, July 2005. (Tesis doctoral presentada en la Universidad de Missouri-Columbia, en julio de 2005).

SORIANO 1954

SORIANO, M^a Esperanza: "Un códice de la Biblioteca Nacional, *Breviario de amor*", en *Archivo Español de Arte*, XXVII, nº 106, abril-junio, 1954, págs. 109-128.

SPENCER 1969

SPENCER, Eleanor P.: "The first Patron of Très Belle Heures de Notre Dame", en *Scriptorium*, XXXIII, nº 1, 1969, págs. 145-149.

STERLING 1987

STERLING, Charles: *La peinture médiévale à Paris (1300-1500)*. Paris, Fondation Wildenstein, 1987, (dos volúmenes).

STILLFRIED 2007

STILLFRIED, A.: "History and Heritage: The Former Imperial Treasury in Vienna", en *The Journal of Dar al-Athar al-Islamiyyah*, nº 23, 2007, págs. 2-6.

STOW 1971

STOW, John: *A Survey of London*. KINGSFORD, C L. (ed.). London, 1971.

STUBBLEBINE 1979

STUBBLEBINE, J. H.: *Duccio di Buoninsegna an His School*. Princeton, Princeton University Press, 1979

SUAREZ BILBAO 1991

SUAREZ BILBAO, Fernando: "La Mujer en la comunidad judío-castellana de la Baja Edad Media", en *Actas de las VIII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia*. Madrid, Universidad Autónoma, 1991, págs. 539-547.

SUAREZ FERNÁNDEZ 1980

SUAREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Judíos españoles en la Edad Media*. Madrid, Rialp, 1980.

SUAREZ FERNÁNDEZ Y REGLA CAMPISTOL 1966

SUAREZ FERNÁNDEZ, Luis y REGLA CAMPISTOL, Juan: "España cristiana. Crisis de la Reconquista. Luchas Civiles", en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.): *Historia de España*, tomo XIV. Madrid, Espasa Calpe, 1966.

SUREDÀ PONS 1977

SUREDÀ PONS, Joan: *El Gòtic Català - Pintura*. Volumen I. Barcelona, 1977.

SUREDÀ PONS 1981

SUREDÀ PONS, Joan: *La pintura románica en Cataluña*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

SUREDÀ PONS 1989

SUREDÀ PONS, Joan: *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. San Cugat, Els Llibres de la Frontera, 1989.

TABURET-DELAYE 1989

TABURET-DELAYE, Élisabeth: *L'orfèvrerie gothique, XIIIe-debut XVe siècle au musée de Cluny*. París, 1989.

TAIT 1976

TAIT, Hugh: *Jewellery Through 7000 years*. London, BMP, 1976.

TAPIA 1989

TAPIA, S. de.: "Los mudéjares de la Extremadura castellano-leonesa: notas sobre una minoría débil (1485-1502)", en *Studia Historica*, VII, 1989, págs. 95-125.

TARRAGÓ 1953

TARRAGÓ PLEYÁN, José Antonio: "Un anillo de oro hebraico encontrado en Lérida el año 1870, lo adquiere hoy para el Museo Arqueológico, el Instituto de Estudios Ilerdenses", en *Ciudad*, (Lérida), V, quaderns IV-V, 1953, pág. 54.

TENA GARCÍA 1995

TENA GARCÍA, M^a Soledad: "Composición social y articulación interna de las cofradías de pescadores y mareantes. (Un análisis de la explotación de los recursos marítimos en la Marina de Castilla durante la Baja Edad Media)", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H^a Medieval, tomo 8, 1995, págs. 111-134.

TERÉS 1991-1992

TERÉS NAVARRO, Elías: "Yacimiento de Soria", en CATÁLOGO de la Exposición: *La vida judía en Sefarad*. Toledo, Sinagoga del Tránsito, noviembre y diciembre de 1991, Toledo, Ministerio de Cultura 1991-1992, pág. 117.

TESNIÈRE 1996

TESNIÈRE, Marie-Hélène (sous la direction): "Mémoires et merveilles VIIIe.-XVIIIe. siècle", en *Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, Volume I. París, 1996.

THOMAS 1979

THOMAS, M. : *L'âge d'or de l'enluminure, Jean de France, duc de Berry*. París, 1979.

TINTO 1978

TINTO I SALA, Margarida: *Els gremis a la Barcelona medieval*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1978.

TORMO Y MONZÓ 1930

TORMO Y MONZÓ, Elías: *Salamanca: las catedrales (sobre estudios inéditos de don Manuel Gómez Moreno*. Madrid, Patronato Nacional de Turismo, 1930.

TORREMOCHA 1994

TORREMOCHA SILVA, Antonio: "Las Cortes de Castilla y León y las disposiciones sobre judíos (1250-1350)", en *Eúphoros*, n° I, 1994, págs. 61-76.

TORRES BALBÁS 1949

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Arte Amohade. Arte nazarí", en *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*, tomo V.IV. Madrid, edición Plus Ultra, 1949.

TORRES BALBÁS 1957

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Arte Califal", en MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Historia de España*, tomo V. Madrid, 1957.

TORRES BALBÁS 1985

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Paseos por la Alhambra. Una necrópoli nazarí: la Rauda", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, septiembre-diciembre, 1926,

págs. 13-42, Centro de Estudios Históricos, tomo II (Publicado en *Archivo Español de Arte y Arqueología. Estudios diversos sobre Arquitectura y Arqueología*, Obra Dispersa, II, nº 9, 1985, págs. 13-42).

TORRES BALLESTEROS 1994

TORRES BALLESTEROS, Nuria: "Iconografía de Santa Clara en la España Medieval", en *Las Clarisas en España y Portugal*. Congreso Internacional (1993), tomo I, vol. II. Madrid, 1994, págs. 597-635.

TORRES FONTES et al. 1990

TORRES FONTES, Juan; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Julio; MOXO, Salvador de; ALONSO ROMERO, María Paz: "La expansión peninsular y mediterránea (c. 1212-c. 1350). La Corona de Castilla", en JOVER ZAMORA, José María (dir.): *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XIII, volumen I. Madrid, Espasa Calpe, 1990.

TOVA ROSEN 1998

TOVA ROSEN: "Representaciones de mujeres en la poesía hispano-hebrea", en IZQUIERDO BENITO, Ricardo y SÁENZ-BADILLOS, Ángel (coords.): *La Sociedad Medieval a través de la literatura hispanojudía: VI Curso de Cultura Hispano-judía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, Cuenca, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 123-138.

TREVIÑO 1998

TREVIÑO, Gloria: *Santa María la Real de Nájera*. Barcelona, editorial Escudo de Oro, 1998.

TROWLES 2008

TROWLES, Tony: *Treasures of Westminster Abbey*. London, Scala Publishers Ltd., 2008.

UNWIN 1964

UNWIN, G.: *Gilds and Companies of London*. 4th. edition: London, 1963.

VALDEÓN 1985

VALDEÓN BARUQUE, Julio: *Historia de Castilla y León: 5. Crisis y recuperación (siglo XIV-XV)*. Valladolid, Ámbito ediciones 1985.

VALDEÓN 1996

VALDEÓN BARUQUE, Julio: "Un cuaderno de cuentas de Enrique II", en *Hispania. Revista española de historia*, nº 101, 1996, págs. 99-134.

VALDEÓN 2000

VALDEÓN BARUQUE, Julio: *Judíos y conversos en la Castilla medieval*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000.

VALDEÓN 2002-2003

VALDEÓN BARUQUE, Julio: "Los judíos en la España medieval (siglos VIII-XV)", en CATÁLOGO de la exposición: *Memorias de Sefarad*. Toledo, Centro Cultural San Marcos. Octubre 2002-Enero 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, págs. 43-53.

VALDEÓN 2006

VALDEÓN BARUQUE, Julio: *La Reconquista. El concepto de España: unidad y diversidad*. Madrid, Espasa Calpe, 2006.

VALDEÓN BARUQUE y MARTÍN RODRÍGUEZ 1996

VALDEÓN BARUQUE, Julio y MARTÍN RODRÍGUEZ, José Luis: "La Baja Edad Media Peninsular. Siglos XIII al XV", en JOVER ZAMORA, José María (dir.): *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XII. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

VALERO 1996

VALERO CUADRA, Pino: *La doncella Teodor. Un cuento hispanoárabe*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante, 1996.

VALLEJO et al. 1995

VALLEJO, C. et al.: "Arte Gótico", en *Historia del Arte en Castilla y León*, vol. III. Madrid, ediciones Ámbito, 1995.

VALVERDE 1985

VALVERDE MADRID, José: "Notas sobre el Fuero de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXII, Madrid, C.S.I.C., 1985, págs. 187-198.

VALDÉS FERNÁNDEZ et al. 1996

VALDÉS FERNÁNDEZ, M.; PÉREZ HIGUERA, M^a Teresa y LAVADO PARADINAS, P.J.: "Arte Mudéjar", en *Historia del Arte de Castilla y León*, tomo IV, Madrid, ediciones Ámbito, 1996.

VAUCHEZ 2000

VAUCHEZ, André et al. (eds.): *Encyclopedia of the Middle Ages*. Cambridge (England), by James Clarke & Co., 2000. (2 vols.).

VELADO 1991

VELADO GRAÑA, Bernardo: *La Catedral de Astorga y su museo*. Astorga, 1991.

VERDON 1996

VERDON, Jean: *Le plaisir au Moyen Âge*. Paris, Librairie Academique Perrin, 1996.

VERDON 1999

VERDON, Jean: *La Femme au Moyen Âge*. Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999.

VIÁN y HERNÁNDEZ 2003

VIÁN ALONSO, Ángel y HERNÁNDEZ GARCÍA, Raul: *Mahamud en la historia y en el arte*. Mahamud (Burgos), Ayuntamiento, 2003.

VICENS VIVES 1977

VICENS VIVES, J.: *Historia económica de España*, Madrid, 1977 (novena edición).

VICENTE y ESCRICHE 2002-2003

VICENTE REDÓN, Jaime, y ESCRICHE JAIME, Carmen: "Ajuares de la necrópolis judía de Teruel", en CATÁLOGO de la Exposición: *Memoria de Sefarad*. Toledo,

Centro Cultural San Marcos. Octubre 2002-Enero 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, págs 121-124.

VILLETTE 1971

VILLETTE, J.: "Le portail royal de Chartres a-t-il été modifié depuis sa construction?", en *Bulletin des Sociétés Archéologiques d'Eure et Loir*, CXV, 1971, págs. 255-264.

VIÑAYO 1998

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio: *Real Colegiata de San Isidoro: Historia, Arte y Vida*. León, Edilesa, 1998.

VITALIS 1973

VITALIS, Orderico: *The Ecclesiastical History*. CHIBNALL, M. (ed.). Oxford, 1973.

VORONATA 1980

VORONATA, T.P.: *Les Grandes Chroniques de France. Enluminures du XVe. siècle*. San Petesburgo, 1980.

VV.AA. 1923

VV.AA.: *British Museum: Reproductions from illuminated manuscripts*. Series I. London, Printed by Order of the Trustees, 1923.

VV.AA. 1965

VV.AA.: *Las pinturas murales del monasterio de Valbuena (Valladolid), Informe de trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, núm. 4, Valencia, 1965.

VV.AA. 1984

VV.AA.: *Ciclo de conferencias sobre el gótico en Castilla y León*. Palencia, Diputación Provincial, 1984.

VV.AA. 1987

VV.AA.: "Cataluña/1"; "Cataluña/2", en: *La España Gótica*, volúmenes 2 y 3. Madrid, ediciones Encuentro, 1987.

VV.AA. 1988

VV.AA.: "De la Europa Feudal al Renacimiento", en *Historia de la Vida Privada*, tomo II. Madrid, Taurus, 1988.

VV.AA. 1991

VV.AA.: *El Tresor d'Época Almohade*. Palma de Mallorca, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear, 1991.

VV.AA. 1992 a

VV.AA.: "Valencia y Murcia", en: *La España Gótica*, volumen 4. Madrid, ediciones Encuentro, 1992 (1ª edición: 1989).

VV.AA. 1992 b

VV.AA.: *Al-Ándalus: Las artes islámicas en España*. Madrid, ediciones El Viso y New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992.

VV.AA. 1994

VV.AA.: *Catálogo monumental de Navarra. V*** Merindad de Pamplona*. Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Instituto Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1994.

VV.AA. 1998 a

VV.AA.: "Castilla-La Mancha/2", en: *La España Gótica*, volumen 13. Madrid, ediciones Encuentro, 1998.

VV.AA. 1998 b

VV.AA.: *Iraq en los siglos VIII-XIII. El apogeo de la cultura árabe-musulmana*. Madrid, ediciones Encuentro, 1998, (primera edición: Milán, 1988).

VVAA. 1999

VVAA. *La Techumbre de la Catedral de Teruel*. Restauración 1999. Zaragoza, 1999.

VV.AA. 2002

VV.AA.: *La Catedral de León. Mil años de Historia*. León, Edilesa, 2002.

VV.AA. 2003

VV.AA., *Silos: Un milenio: Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*. Burgos, 2003, tomo IV.

VV.AA. 2010

VV.AA.: *Museo Arqueológico de Lorca. Guía Didáctica. Edad Media y Sala Numismática*. Excmo. Ayuntamiento de Lorca, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Lorca, Grafisol, S.L., 2010.

WALKER 1972

WALKER, R.M.: "Did Cervantes know the Cavallero Zifar?", en *Bulletin Hispanic Studies*, XLIX, 1972, págs. 120-127.

WALTHER y WOLF 2003

WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert: *Códices ilustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Colonia, Taschen, 2003.

WEAVER 1975

WEAVER, Billy R.: "The date of Castigos e documentos para vivir", en *Studies in Honor of Llooyd A. Kasten. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies*, 1975, págs. 289-300.

WEBER DE KURLAT 1961

WEBER DE KURLAT, Frida: "Notas para la cronología y composición literaria de las Vidas de santos de Berceo", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, págs. 113-130.

WESTERMARCK 1935

WESTERMARCK, Edward: *Survivances païennes dans la civilisation mahométane*. Paris, Payot, 1935.

WHITE 1979

WHITE, John: *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*. London, Thames and Hudson, 1979.

WILDENSTEIN 1961

WILDENSTEIN, G.: "Deux primitifs du temps de Jean le Bon", en *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1961, págs. 121-126.

WILLIAMSON 1987

WILLIAMSON, Paul: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Medieval sculpture and works of art*. London, Sotheby's Publications, Philip Wilson Publishers Ltd., 1987.

WILLIAMSON 1997

WILLIAMSON, Paul: *Escultura gótica. 1140-1300*. Madrid, ediciones Cátedra, 1997.

WILLIS 1934

WILLIS, Raymond S., Jr.: *El Libro de Alexandre. Texts of the Paris and the Madrid Manuscripts prepared with an introduction*. ARMSTRONG, Edward C. (ed.). New York, 1934.

WINSTON-ALLEN 1997

WINSTON-ALLEN, Anne: *Stories of the rose: The making of the rosary in the Middle Ages*. Pennsylvania State University Press, 1997.

YÁÑEZ 1968

YÁÑEZ NEIRA, Fr. M^a Damián: "El monasterio de Santa María la Real de Gradefes y sus abadesas", en *Tierras de León*, nº 9, año VIII, diciembre, 1968, págs. 28-63.

YARZA LUACES 1982

YARZA LUACES, Joaquín: *La Edad Media*. Madrid, 1982.

YARZA LUACES 1991

YARZA LUACES, Joaquín: "Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar", en *Teruel mudéjar. Patrimonio de la Humanidad*. Zaragoza, Ibercaja, 1991, págs. 239-318.

YARZA LUACES 1992

YARZA LUACES, Joaquín: *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid, Sílex, 1992.

YARZA LUACES 2007

YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, Nausícaä, 2007.

YOUNG 1988

YOUNG, Bonnie (textos de): *A walk through the Cloisters*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.

ZALAPÌ 2004

ZALAPÌ, Angheli: *Palaces of Sicily*. Verona, Arsenale editrice, 2004.

ZARNECKI et al. 1984

ZARNECKI, G., et al.: *English Romanesque art 1066-1200*. London, Weidenfeld and Nicolson in association with the Arts Council of Great Britain, 1984.

ZUBILLAGA 2005

ZUBILLAGA GARRALDA, Miguel: "Los judíos de Calahorra: Una visión desde Navarra (s. XIII-XIV)", en *Kalakorikos*, nº 10, 2005, págs. 87-113.

ZUTSCHI 1990

ZUTSCHI, P.: "The political and Administrative Correspondance of the Avignon Popes, 1305-1378: a contribution to Papal Diplomatic", en *Le Fonctionnement administratif de la papauté d'Avignon*. Roma, 1990, págs. 372-384.

3. MODA Y TEJIDOS.

ALFAU DE SOLALINDE 1969

ALFAU DE SOLALINDE, Jesusa: "Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII", en *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XIX, Madrid, 1969.

ANDERSON 1942

ANDERSON, Ruth Matilda: "Pleated headdresses of Castilla and León (12th. and 13th. Centuries)", en *Notes Hispanic*, 1942. New York, The Hispanic Society of America, 1942, págs. 50-75.

ANDERSON 1969

ANDERSON, Ruth Matilda: "El chapín y otros zapatos afines", en *Cuadernos de la Alhambra*, V, 1969, págs. 17-41.

ANDERSON 1979

ANDERSON, Ruth Matilda: *Hispanic Costume 1480-1530*. New York, Printed by order of the Trustees the Hispanic Society of America, 1979.

ARAGONÉS ESTELLA 1999

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza: "La Moda Medieval Navarra: siglos XII, XIII y XIV", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, número 74. Pamplona, 1999, págs. 521-561.

ARIBAUD 2003

ARIBAUD, Christine et MOUYSET, Sylvie (textes réunis par): *Vêtue et pouvoir: XIII-XX siècle*, Actes du Colloque des 19 et 20 Octobre 2001, Centre Universitaire d'Albi, Framespa 2003.

ARIÉ 1965

ARIÉ, Rachel: "Quelques remarques sur le costume des Musulmans d'Espagne au temps des Nasrides", en *Arábica*, Tome XII/3, Leiden, 1965, págs. 244-261.

ARIÉ 1966

ARIÉ, Rachel: "Le costume des musulmans de Castille au XIIIe. siècle d'après les miniatures du Libro de Ajedrez", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo II, Madrid, 1966, págs. 59-66.

ARIÉ 1993

ARIÉ, Rachel: "Aperçus sur la femme dans l'Espagne musulmane", en MORAL, Celia del, (ed.): *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa medieval*, seminario de estudios de la mujer de Granada, Universidad de Granada, 1993, págs. 137-160.

AUBRY 1998

AUBRY, Viviane: *Costumes. Sculptures de l'éphémère, 1340-1670*. Paris, Rempart, 1998, tome II.

BEAULIEU 1989

BEAULIEU, Michèle: "Le costume français, miroir de la sensibilité (1350-1500)", en PASTOUREAU, Michèle (dirigés par): *Le Vêtement: Histoire, archéologie et*

simbolique vestimentaires au Moyen Âge. Paris, Cahiers du Léopard/1, 1989, págs. 255-286.

BEAULIEU y BAYLÉ 1956

BEAULIEU, Michèle y BAYLÉ, Jeanne: *Le costume en Bourgogne: De Philippe Le Hardi á la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*. París, Presses Universitaires de France, 1956.

BERNIS 1954

BERNIS MADRAZO, Carmen: "Tapicería hispano-musulman (siglos IX-XI)", en *Archivo Español de Arte*, nº 27, 1954, págs. 189-211.

BERNIS 1955

BERNIS MADRAZO, Carmen: *Indumentaria Medieval Española*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

BERNIS 1956

BERNIS MADRAZO, Carmen: "Tapicería hispano-musulmana (siglos XIII y XIV)", en *Archivo Español de Arte*, nº 29, 1956, págs. 95-116.

BERNIS 1957

BERNIS MADRAZO, Carmen: "Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer", en *Archivo Español de Arte*, Tomo XXX, julio-septiembre, 1957, págs. 187-210.

BERNIS 1970

BERNIS MADRAZO, Carmen: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte*, tomo 43, nº 169, 1970, págs. 193-218.

BERNIS 1978

BERNIS MADRAZO, Carmen: *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1978. (Dos volúmenes).

BERNIS 1982

BERNIS MADRAZO, Carmen: "Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alambra. Los asuntos, los trajes, la fecha", en *Cuadernos de la Alambra* nº 18, 1982, págs. 21-50.

BOEHN 1928-1929

BOEHN, Max Von: "Edad Media", en: *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días*, volumen I. Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1928-1929.

BOUCHER 1988

BOUCHER, F.: *A history of costume in the West*. London, 1988.

BOWDEN 1962

BOWDEN, P.J.: *The wool trade in Tudor and Stuart England*. London, Macmillan Publisher, 1962.

BRANDENBURGH 2010

BRANDENBURGH, Chrystel R.: "Early medieval textile remains from settlements in the Netherlands. An evaluation of textile production", en *Journal of Archaeology in the Low Countries*, 2-1 (May 2010), Brandenburg and AUP, págs. 41-79.

BURNHAM 1997

BURNHAM, Dorothy K.: *Cut my cote*. Ontario (Canadá), Royal Ontario Museum, 1973, (reeditado en 1997).

CABRERA 2001

CABRERA LAFUENTE, Ana: "Caracterización de las producciones textiles en al-Ándalus (siglos IX al XV): Estudio sobre tintes", en MARÍN, Manuela (ed.): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*. Estudios árabes e islámicos: Monografías. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 395-416.

COMBA 1915

COMBA SIGÜENZA, Juan: "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes", en *Arte Español*, tomo II, nº 6, 1914/1915, pág. 301.

COMBA 1983

COMBA SIGÜENZA, Juan: "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 57, 1983, págs. 105-125.

CROWFOOT, PRITCHARD, STANILAND 1996

CROWFOOT, Elisabeth; PRITCHARD, Frances; STANILAND, Kay: *Medieval finds from excavations in London: 4. Textiles and Clothing, c. 1150-1450*. London, HMSO, Publications Centre, 1996, (first published 1992).

DAHL et al. 2008

DAHL, Camille Luise; VEDELER, Marianne y HERRERO CARRETERO, Concha: *Report on the Textiles from Burgos Cathedral in Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid, Spain*. Middelaldercentret, Nykøbing (Denmark), 2008.

DAVENPORT 1976

DAVENPORT, Millia: *The Book of Costume*. New York, Crown Publishers, Inc., 1976, (11th. printing).

DÁVILA, DURÁN y GARCÍA 2004

DÁVILA CORONA, Rosa María; DURÁN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo: *Diccionario histórico de telas y tejidos*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

DEMAY 1880

DEMAY, Germain.: *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*. París, D. Dumoulin, 1880.

DESCALZO 2008

DESCALZO, Amalia: *Ajuar funerario de doña Teresa Gil*. Museo del Traje: museodeltraje.mcu.es/popups/01-2008.

DESCALZO 2009

DESCALZO, Amalia: "Ajuar de la Infanta María", en *Museo del Traje. Departamento de difusión*, Modelo del mes. Junio, Ciclo 2004, págs. 1-11
www.museodeltraje.mcu.es. (Última consulta: 2009)

DIAGO HERNANDO 1998

DIAGO HERNANDO, Máximo: *La industria y el comercio de productos textiles en Europa. Siglos XI al XV*. Madrid, Arco Libros, 1998.

DOZY 1845

DOZY, Reinhart: *Dictionnaire détaillé de noms de vêtements chez les Arabes*. Amsterdam, 1845.

DOZY 1877-1881

DOZY, Reinhart: *Supplément aux dictionnaires arabes*. Leyden-Paris, Brill-Maisonneuve, 1877-1881 (2 vols.)

EGAN y PRITCHARD 1991

EGAN Geoff y PRITCHARD, Frances.: *Medieval Finds from Excavations in London: 3. Dress Accessories c. 1150-1450*. London, 1991.

EL HOUR 2001

EL HOUR, Rachid: "La indumentaria de las mujeres andalusíes a través de Zahrat al-rawd fi taljis taqdir al-fard de Ibn Baq", en MARÍN, Manuela (edit.): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*, Estudios árabes e islámicos: Monografías. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 95-108.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1985

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Una tela hispano-musulmana en el sepulcro de doña Mencía de Lara del Monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo", en *Actas de las II jornadas de cultura árabe e islámica (1980)*. Madrid, 1985, págs. 197-241.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1998

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Las galas del ajuar funerario", en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): Catálogo de la Exposición: *Monjes y monasterios. El Císter en el Medievo de Castilla y León*, Monasterio de Santa María de Huerta, Soria. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, págs. 335-356.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2005

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Escarpines de doña Teresa Petri", en Catálogo de la exposición *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época (1170-1340)*. Madrid, Palacio Real, 16 marzo-19 junio 2005, págs. 182-183.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2007

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Que los reyes vistiesen paños de seda, con oro, e con piedras preciosas. Indumentarias ricas en la Península Ibérica (1180-1300): Entre la tradición islámica y el occidente cristiano". Simposio internacional *El legado de al-Ándalus. El Arte andalusí en los reinos de León y de Castilla durante la Edad Media*. Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, págs. 367-408.

GARCÍA MARSILLA 2007

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: "Vestir el poder. Indumentaria e imagen en las cortes de Alfonso El Magnánimo y María de Castilla", en *Res pública*, 18, 2007, págs. 353-373.

GARCÍA PALOMAR 1990

GARCÍA PALOMAR, Félix: "El Almaizar de Hisam II, una joya de arte excepcional", en *Diario de Soria*, 8-IX-1990, págs. VIII-XIII.

GONZÁLEZ MENA 1994

GONZÁLEZ MENA, María Ángeles: "Bordados, pasamanerías y encajes", en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, ediciones Cátedra, 1994 (tercera edición), págs. 389-422.

GREW and NEERGAARD 2006

GREW, Francis and NEERGAARD, Margrethe de,: *Shoes and Pattens*. London, A Museum of London Publication, 2006, (firs published: 1988).

HARTE and PONTING 1983

HARTE, N.B. and PONTING, K.G. (Edited by): *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in memory of Professor E.M. Carus-Wilson*. London, 1983.

HARTLEY 2003

HARTLEY, Dorothy: *Medieval Costume and how to recreate it*. Mineola, New York (U.S.A.), Dover Publications Inc., 2003.

HERRERO CARRETERO 1988

HERRERO CARRETERO, Concha: *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos)*. Madrid, Lunwerg Editores, 1988.

HOUSTON 1996

HOUSTON, Mary G.: *Medieval Costume in England and France. The 13th., 14th. and 15th. centuries*. New York, Dover Publications Inc., 1996.

JONES 2001

JONES, Heather Rose: "Another Look at St. Louis' Shirt", en *Tournament Illuminated*, nº 137, winter 2001, págs. 22-23.

KENDRICK 1905-1906

KENDRICK, A.F.: "The Sicilian woven fabrics of the XIIth and XIIIth Centuries", en *The Magazine of Fine Arts*, I, 1905-1906, págs. 36-44, 124-131.

LAVER 2000

LAVER, James: *Breve Historia del traje y la moda*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2000.

LÓPEZ DAPENA 1993

LÓPEZ DAPENA, A.: "El vestido femenino, distintivo de clase social en la Edad Media", en MORAL, Celia del, (ed.): *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa*

medieval, seminario de estudios de la mujer de Granada, Universidad de Granada, 1993, págs. 123-135.

MARÍA BENAVENTE y MARTÍN ROA 1995

MARÍA BENAVENTE, P. y MARTÍN ROA, M.: "*Camisa corta*". *Vestiduras Pontificales del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada. Siglo XIII. Su estudio y restauración*. Madrid, 1995.

MARIN 2001

MARIN, Manuela (ed.): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*. Estudios árabes e islámicos: Monografías. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

MARTÍNEZ 2003

MARTÍNEZ, María: "Indumentaria y Sociedad medievales (ss. XIII-XV)", en *En la España Medieval*, nº 26, año 2003, págs. 35-59.

MARTINEZ et al. 2007

MARTÍNEZ, Adela; PASTRANA, M^a del Pilar; LÁIZ, Leonila; GONZÁLEZ, J. M. y SAINZ-JIMÉNEZ, C.: "Las vestiduras pontificales del Arzobispo Ximénez de Rada (XIII): Problemas de Conservación sin resolver", en *III Congreso del Grupo Español del IIC* (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), Oviedo, 21-23 noviembre 2007, págs. 103-114.

MARTÍNEZ MALO 1999

MARTÍNEZ MALO, A.: "Ajuar funerario de Doña María", en Catálogo de la Exposición: *Castilla y León restaura: 1995-1999*. Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Valladolid, mayo-junio 1999. Junta de Castilla y León, págs. 338-336.

MARTÍNEZ MALO 2000

MARTÍNEZ MALO, A.: "Ajuar funerario de doña María", en *Restauración & Rehabilitación, Revista internacional del Patrimonio Histórico*, nº 39/abril 2000, págs. 22-27.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ 2002

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María: "Oficios, Artesanía y usos de la piel en la indumentaria (Murcia, ss. XIII-XV)", en *Historia. Instituciones. Documentos*, 29, 2002, págs. 237-274.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ 2006

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María: "La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos", en *Aragón en la Edad Media*, nº 19, 2006, págs. 343-380.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ 1989

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M^a del Carmen: *Los nombres de los tejidos en castellano medieval*. Granada, Publicaciones de la Cátedra de Historia de la Lengua Española, Universidad de Granada, 1989.

MARTÍNEZ y PASTRANA 2002

MARTÍNEZ, A. y PASTRANA, P.: "Ajuar funerario de la Infanta Doña María. Panteón Real de San Isidoro. Tratamiento integral de conservación y restauración", en *Ars Sacra*, año 2002 (enero-marzo), nº 21, págs. 89-93.

MENÉNDEZ PIDAL y BERNIS 1979-1981

MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS, C.: "Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según las representaciones iconográficas (II), Traje, aderezo, afeites", en *Cuadernos de la Alambra* nº 15-17, 1979-1981, págs. 89-154.

MESA FERNÁNDEZ 2008

MESA FERNÁNDEZ, Elisa: *El lenguaje de la indumentaria, tejidos y vestiduras en el Kitab al-Agani de Abu L-Faray al-Isfahani*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

MORONY 2001

MORONY, Michael G.: "Clothing as an item of economic consumption in early islamic society", en MARÍN, M., (ed.): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*, Estudios árabes e islámicos: Monografías. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 367-378.

MOTIS DOLADER 2004

MOTIS DOLADER, Miguel Ángel: "Indumentaria de las comunidades judías y conversas en la Baja Edad Media hispánica: estratificación social, segregación e ignominia", en: REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, et. al. (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2004, págs. 561-594.

NAVARRO ESPINACH 2005

NAVARRO ESPINACH, Germán: "El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340)", en Catálogo de la exposición *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Palacio Real de Madrid, 16 marzo-19 junio 2005, págs. 89-106.

NEWTON y GIZA 1983

NEWTON, S.M. y GIZA, M.: "'Frilled Edges'", en *Textile History*, XIV/2, 1983, págs. 141-152.

NORRIS 1999

NORRIS, Herbert: *Medieval Costume and Fashion*. Mineola, New York, Dover Publications, Inc., 1999.

OSTERGARD 2004

OSTERGARD, Else: *Woven into the earth. Textiles from Norse Greenland*. Aarhus (Dinamarca), University Press, 2004.

PARTEARROYO 1992

PARTEARROYO LACABA, Cristina: "Almaizar de Hicsam II", en Catálogo de la Exposición *Al-Ándalus. Las artes islámicas en España*. DODS, J.D. (ed.). Granada, La

Alhambra 18 marzo-19 junio 1992 y Nueva York, Metropolitan Museum of Art 1 julio-27 septiembre 1992, págs. 225-226

PARTEARROYO 1994

PARTEARROYO LACABA, Cristina: "Telas. Alfombras. Tapices", en BONET CORREA, A. (coordinador): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, ediciones Cátedra, S.A., 1994 (tercera edición), págs. 349-388.

PARTEARROYO 2005

PARTEARROYO LACABA, Cristina: "Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Ándalus y afines", en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 5, 2005, págs. 37-74.

PARTEARROYO 2007

PARTEARROYO LACABA, Cristina: "Tejidos andalusíes", en *Artigrama*, nº 22, 2007, págs. 371-419.

PASTOUREAU 1989

PASTOUREAU, Michèle (dirigés par): *Le Vêtement: Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*. Paris, Cahiers du Léopard/1 1989.

PIPONNIER y MANE 1995

PIPONNIER, Françoise y MANE, Perrine: *Se vêtir au Moyen Âge*. Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1995.

PUIGGARÍ 1886

PUIGGARÍ, José: *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, Editores, 1886.

PUIGGARÍ 1890

PUIGGARÍ, José: *Estudios de indumentaria española. Concreta y comparada. Cuadro histórico especial s. XIII y XIV*. Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta, 1890.

QUICHERAT 1877

QUICHERAT, J.: *Histoire du costume en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris, Hachette, 1877.

RACINET 2000

RACINET, Albert: *Illustrated History of European Costume*. London, Collins and Brown Limited, 2000.

RODRÍGUEZ PEINADO 1993-1994

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "La decoración geométrica en los tejidos coptos". Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate y Rístori, en *Anales de Historia del Arte*, nº 4. Madrid, U.C.M., 1993-1994, págs. 837-846.

RODRÍGUEZ PEINADO 1994 a

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "La decoración vegetal en los tejidos coptos", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LVIII. Zaragoza, 1994, págs. 105-111.

RODRÍGUEZ PEINADO 1994 b

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "La decoración de los tejidos coptos. Museu d'Història de Sabadell", en *Antiquaria*, nº 116. Madrid, 1994, págs. 50-56.

RODRÍGUEZ PEINADO 2011

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color", en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirección científica y coordinación): *Alfonso X El Sabio 1212-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Colección Scriptorium, Madrid, Patrimonio Nacional 2011, volumen II, págs. 339-374.

RODRÍGUEZ PEINADO y LÓPEZ HERVÁS 2002

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura y LÓPEZ HERVÁS, Victoria: "Los tapices góticos del Ayuntamiento de Madrid", en *De Arte*, nº 1, 2002, págs. 55-63.

RUPPERT et al. 1998

RUPPERT, Jacques; DELPIERRE, Madeleine; DAVRAY-PIÉKOLEK, Renée; GORGUET-BALLESTEROS, Pascale: *Le costume français*. Paris, Flammarion, 1998.

SALADRIGAS CHENG 1996

SALADRIGAS CHENG, Silvia: "Los tejidos en Al-Andalus. Siglos IX-XVI. Aproximación técnica", en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, págs. 74-98.

SÁNCHEZ TRUJILLANO 1985

SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T.: "Estudio ambiental de las Tablas de San Millán, indumentaria", en *Segundo coloquio sobre historia de La Rioja*, celebrado en Logroño en octubre de 1985, separata págs. 73-83.

SANTOS y SUAREZ 1995 a

SANTOS RODRÍGUEZ, R., de los, y SUAREZ SMITH, C.: "*Camisa mediana*". *Vestiduras pontificales del Arzobispo Ximénez de Rada. Siglo XIII. Su estudio y restauración*. Madrid, 1995.

SANTOS y SUAREZ 1995 b

SANTOS RODRÍGUEZ, R. de los, y SUAREZ SMITH, C.: *Vestiduras pontificales del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada. Siglo XIII. Su estudio y restauración*, Madrid, 1995.

SCOTT 1986

SCOTT, Margaret: *a Visual History of Costume: The fourteenth and fifteenth Centuries*. London, United Kingdom, Batsford, Ltd., 1986.

SCOTT 2009

SCOTT, Margaret: *Medieval Dress & Fashion*. London, The British Library, 2009. (Primera publicación: 2007).

SERRANO NIZA 1993

SERRANO NIZA, Dolores: "Los vestidos según la ley islámica: la seda", en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, Año XXIX - 1993, págs. 155-165.

SIGÜENZA PELARDA 1998

SIGÜENZA PELARDA, Cristina: "La moda en el vestir en la pintura gótica", en: IGLESIA DUARTE, Ignacio de la, (coord.): *VIII Semana de Estudios Medievales. La vida cotidiana en la Edad Media*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, págs. 353-368.

SIGÜENZA PELARDA 2000

SIGÜENZA PELARDA, Cristina: *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2000.

SIGÜENZA PELARDA 2004

SIGÜENZA PELARDA, Cristina: "La moda femenina a finales de la Edad Media, Espejo de sensibilidad; Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en la Rioja", en *Berceo*, nº 147, Logroño 2004, págs. 229-252.

STANILAND 1978

STANILAND, Kay: "Clothing and Textiles at the Court of Edward III 1342-1352", (bound with 2 other papers reprinted from: *Collectanea Londiniensia: studies in London archaeology and history presented to Ralph Merrifield*, as, London & Middlesex Arch. Soc. Special Paper, 2, 1978, págs. 223-234).

STANILAND 1991

STANILAND, Kay: *Artesanos Medievales. Bordadores*. London, British Museum Press, 1991.

STILLMAN 2003

STILLMAN, Yedida Kalfon: *Arab Dress from the Dawn of Islam to Modern Times. A Short History*. STILLMAN, Norman A. (edited by). Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill NV, 2003.

STRAND HOLKEBOER 1998

STRAND HOLKEBOER, Katherine: *Patterns for theatrical Costumes. Garments Trims and Accesories from Ancient Egypt to 1915*. New York, First Costume and Fashion Press Edition, 1998.

STRUTT 1842

STRUTT, J.: *A complete view of the dress and habits of the people of England, from the establishment of the Saxons in Britain*. PLANCHÉ, J. R. (rev.) London, 1842 (segunda edición).

THURSFIELD 2001

THURSFIELD, Sarah: *The Medieval Tailor's Asistant. Making common garments 1200-1500*. Carlton, Bedford (United Kingdom), Ruth Bean Publishers, 2001.

VARELA 2001

VARELA SIEIRO, Xaime: "Tejidos y vestimenta de procedencia árabe en la documentación altomedieval gallega (900-1250)", en MARÍN, Manuela (edit.): *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*. Estudios árabes e islámicos: Monografías. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 255-285.

VAROLI-PIAZZA 1994

VAROLI-PIAZZA, R.: "La produzione di manufatti tessili nel palazzo Reale di Palermo, "tiraz" or "égasterion", en *Normanni*, 1994, págs. 288-290.

VIOLLET-LE-DUC 2004

VIOLLET-LE-DUC, E.: *Dictionnaire raisonné du mobilier français: de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Tome III: *Le Costume médiéval*. Paris, Librairie Centrale d'Architecture, Ancienne Maison Morel; editions Heimdal, 2004 (primera edición: 1872).

VONS-COMIS 1982

VONS-COMIS, Sandra Y.: "Medieval textile finds from The Netherlands", en: BENDER JORGENSEN, L. & TIDOW, K. (eds.): *Textilsymposium Neumünster Archäologische Textilfunde*. Neumünster (Alemania), 1982, págs. 151-162.

WALTON 1991

WALTON, Penelope: "Textiles", en: BLAIR, John y RAMSEY Nigel (eds.): *English Medieval Industries*. London, The Hambledon Press, 1991, págs. 319-354.

VI. G L O S A R I O²⁸⁹⁴

²⁸⁹⁴ Todos los dibujos que aparecen en este glosario son de la autora, a excepción de aquellos en los que figura en el pie de los mismos el origen diferente.

Abarcas (Francia: "caliga", "sandal"; Inglaterra: "sandal"): calzado tosco y de cierta rudeza, realizado en cuero sin curtir. Cubrían parte del pie, yendo sujetas con cuerdas o correas sobre el empeine y el tobillo. Fueron utilizadas por hombres y mujeres, principalmente por pastores y gentes del campo. (Capítulo III. El Calzado).



Abarcas.

Abortones: piel de cualquier aborto del ganado lanar, cabrío o vacuno, aplicándose también a conejos y otros animales. Su precio era muy elevado. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Abuqalamun: Véase "qalamun".

Aceituní o azeituni: Seda de origen chino, de la ciudad de Tsen-Thoug (zeitoun para los árabes) (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Adamans: Véase diamante.

Adehenich: Según el *Lapidario* de Alfonso X es una piedra del primer grado del signo de Cáncer. Existen cinco tipos: la primera a la que se denomina "adehenich verde", la segunda conocida como "adehenich pavonada", la tercera "verde de arambre", o "verdet", la cuarta, pintada de muchos colores y la quinta, que posee sólo dos colores, verde y blanco. La virtud de cada una de estas piedras es que, disueltas en la bebida pueden sanar a la persona envenenada, y por el contrario hacer que la persona que está sana enferme al beberla. La quinta variedad es utilizada también como componente de recetas cuya finalidad es la de oscurecer el cabello para siempre. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Afnak: Véase "fanak".

Agnusdei: medallón devocional en relación al Cordero de Dios que, en la iconografía cristiana, basada en la Biblia, representa a Jesucristo. Siguiendo estas pautas iconográficas el Agnusdei representa en el anverso un Cordero con nimbo y estandarte, que aparece sentado sobre el Libro con los siete sellos. Generalmente se incluía la leyenda, normalmente en latín: "Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi" (Cordero de dios que quita el pecado del mundo). Bajo la representación del Cordero frecuentemente aparece el escudo papal, el nombre del Papa del momento y la fecha; en el reverso puede aparecer la imagen de Cristo crucificado, de la Virgen o de un santo. Estas piezas, cuyo origen se encuentra entre los siglos VIII y XII, se realizaban con cera, y aunque éste era un material caro, su alto valor radicaba más bien en sus poderes espirituales y profilácticos, así como por ser un protector contra numerosos males, por lo que la utilización de estas piezas fue muy popular entre hombres y mujeres de distintas clases sociales. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Agnusdei

Agrimonia: Planta perenne de la familia de las rosáceas, como de un metro de altura, tallos vellosos, hojas largas, hendidas y ásperas y flores pajizas. Las hojas se emplean en medicina como astringentes y en cosmética fue uno de los ingredientes utilizados para conseguir polvo para alcoholar los ojos. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Ahlamá: Véase "amatista".

Ahojo: Superstición extendida tanto entre cristianos como entre judíos y musulmanes, por la que se creía que cualquier acción maligna podía ser transmitida por la mirada, siendo la causante de la mayoría de los males y enfermedades. Capítulo IV. Joyas).

Ajorca: término derivado del árabe "as-surka", el brazalete, utilizado para referirse a las piezas en forma de aro, de mayor o menor grosor, que adornaban los tobillos. Esta costumbre estuvo muy extendida entre las musulmanas, así como entre las judías que habitaban en al-Ándalus. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



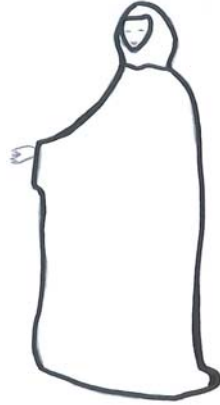
Ajorca.

Albanegas (Inglaterra: "caul" ; Francia: "sac d'étoffe"). Especie de cofia o red para recoger el pelo o para cubrir la cabeza. Generalmente estaban confeccionadas con seda o cendal yendo rematados sus bordes con cintas o galones. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Albanega.

Albornoz: (Véase "burnus"). Vocablo que durante la Edad Media tuvo dos acepciones: a) tejido de lana que se elaboraba con la hilaza muy torcida y fuerte, a modo de cordoncillo, de forma que repelía el agua y el frío. b) Prenda de vestir, especie de capa con capucha, muy práctica para protegerse de la lluvia. Ya conocida desde el siglo X en el Califato de Córdoba como "burnus", su utilización se extendería posteriormente. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Albornoz o Burnus.

Alcandora. Véase camisa.

Alcofolar: Véase "alcoholar".

Alcofolera: Aguja empleada por la mujer medieval para alcoholar los ojos. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Alcoholar o "alcofolar" (palabra procedente del árabe "al-kuhl" el colirio). Sistema utilizado para el embellecimiento de los ojos consistente en oscurecer los bordes de los párpados. En el mundo islámico, la costumbre de alcoholar los ojos no sólo fue femenina, sino que se empleó también por el sexo opuesto. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Alcorcies y candiles: Piezas colgantes de diversas formas que componen los grandes collares andalusíes "hayte", junto con otras piezas tubulares o esféricas "tutes". (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Alcotonado: forro de algodón utilizado para dar forma a ciertas prendas del vestido que solían ceñirse al cuerpo siguiendo la moda del último cuarto del siglo XIII. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Alfaneque: Véase "fanak".

Alfareme. Tocado musulmán, similar al "almaizar", utilizado por ambos sexos. La única diferencia es que el alfareme dejaba colgando los extremos de las bandas sobre los hombros, de forma que en los viajes éstas podían utilizarse para cubrir la boca. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Alfareme.

Alfolla: Véase "alholla".

Algodón o **alcotón** (Francia: "coton"; Inglaterra: "cotton"): la utilización del algodón en tejidos medievales es muy escasa por tratarse de una planta no autóctona, lo que hace suponer era un tejido de importación y por tanto muy caro, siendo empleado en prendas de importancia. En España fueron los árabes los que introdujeron el cultivo de la planta y la elaboración del algodón, existiendo ya manufacturas en Granada en el siglo IX, y en Sevilla en el siglo X. En Barcelona comenzó a elaborarse a partir del siglo XIII. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Al-gifar: Véase "gifara".

Algueña: Según el *Lapidario* de Alfonso X, piedra del III grado del signo de Libra, siendo la segunda manera de la denominada "espuma de mar". Es de color pardo, mezclado con cárdeno, pesada y de naturaleza gruesa. Su olor es semejante al del alga marina, de donde toma su nombre, siendo apreciada por sus propiedades medicinales, entre las que se encuentran el alivio de la hidropesía y de la sarna, así como la prevención de la alopecia. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Alheña: arbusto cuyas raíces y hojas se reducían a polvo y se disolvían en agua para teñirse las manos o cabellos. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Alholla: término procedente del árabe, sinónimo de "púrpura" durante la Edad Media, que designa un tejido rico de color púrpura y bordado con oro, siendo elaborado posiblemente con seda o lino. Solía fabricarse en los telares de Almería en época de los almoravides. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Aliofar: Véase "aljófar".

Aljófar (término que procede de la voz de origen árabe "aliofar"): Perla de pequeño tamaño, de figura irregular, actualmente llamado "grano". Descrita con todo detalle en el *Lapidario* de Alfonso X, donde se la incluye en el oncenno grado del signo de Aries y de la que se dice es muy noble y apreciada de los hombres, por tener poderes que alivian el temblor de corazón así como la tristeza y la melancolía. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO III. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Aljuba. Véase "yûbba".

Allivinagre: Tejido cuya materia prima nos es desconocida. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Almáciga: Resina clara, translúcida, amarillenta y algo aromática que se extrae de una variedad de lentisco. En la Edad Media fue utilizada en cetrería, como medicina para los halcones y como dentífrico, utilizado tanto en Oriente como en Europa. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Almaizar o m'izar. Tocado utilizado por hombres y mujeres en la España musulmana. Consistía en una especie de banda o faja que solía medir entre 5 y 8 codos, con la que se envolvía un armazón hasta cubrirlo por completo dándole forma de turbante, el cual se colocaba sobre la cabeza a modo de casco. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Almaizar o m'izar.

Almejía o Almexia. Prenda de encima, procedente de Arabia, utilizada por musulmanes de ambos sexos, que fué vestida asimismo por cristianos y judíos. Éra una túnica de vuelo, con mangas amplias, generalmente confeccionada con tejidos ricos, como la seda, yendo además adornada con lujosos bordados en cuello y mangas. La almejía era similar a la "piel" utilizada en la Europa cristiana. La diferencia fundamental entre ambas prendas estaba en que la almejía no tenía forro de piel y por tanto era mucho más ligera. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Almejía.

Almexía. Véase "almejía".

Almizcle (al-misk): sustancia grasa de fuerte olor que se encuentra en una bolsa glandular de un mamífero de la familia de los cérvidos semejante a la cabra, llamado almizclero, el cual vive en las montañas del Asia Central, y más exactamente del alto Indo, de los valles del Himalaya y del Tíbet. Fue empleado para fijar las

fragancias y para preparar ungüentos y pócimas de belleza en la Edad Media. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Áloe: árbol de origen oriental, cuya resina, de propiedades aromáticas, se usaba como incienso y para la preparación de perfumes. Por su elevado coste, su utilización se vincula generalmente a los soberanos. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Alquicel o kisa. Desde que tenemos constancia, ya en el siglo X de este término, se conocen dos acepciones: a) por una parte significó una tela de lana elaborada por los beduinos; b) por otro lado el término alquicel se refería a una prenda del vestido, que terminó recibiendo el mismo nombre del tejido con que se confeccionaba habitualmente. Éste era un manto rectangular adornado con una cenefa en la parte inferior, utilizado generalmente por mujeres muy jóvenes o doncellas para cubrirse la cabeza y parte del cuerpo, dejando al descubierto la parte inferior de los vestidos de debajo. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Alquicel o Kisa.

Alumbre: Según el *Lapidario* de Alfonso X, piedra del XXI grado del signo de Sagitario, siendo las mejores las procedentes de Egipto, aunque también las hay en Grecia, en la zona de Macedonia. En España fue famoso el que se producía en Castilla, tal vez procedente de las minas de Mazarrón. Fue un material de gran importancia en el comercio medieval por ser su uso imprescindible como mordiente en la industria textil y en el curtido de cueros y pieles, entre otras utilidades. Empleado también para aclarar las aguas turbias y en recetas medicinales y cosméticas. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Alunado o "lunario": Trastornos gástricos, erupciones y otros males que aquejaban a los lactantes y a sus madres. Contra dicho mal se utilizaban amuletos en forma de media luna o luna creciente, cuyos poderes derivan de que la luna atraviesa diferentes fases y formas, por lo que simboliza el principio femenino, así como la periodicidad y la renovación. En la tradición hebrea simboliza al pueblo judío nómada, mientras que entre los musulmanes y según el Corán, el calendario lunar regula la fecha de peregrinación, así como el principio y fin del mes de Ramadán. Entre los cristianos este símbolo representa la estrella del Oeste o de Venus, la que guió a los Reyes Magos de Oriente. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Amatista (*ahlamá* en hebreo): sería la piedra de Gad, a la que se confería la capacidad de protección en las batallas, así como frente a los demonios. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Ámbar: según San Isidoro, resina fósil del pino, de color amarillo de cera, producido en grandes cantidades en la región de Königsberg, al norte de la Prusia oriental. El mismo autor indica que el ámbar era también conocido con el nombre de "hárpaga" porque, cuando se le frota con los dedos y se calienta, atrae hojas, pajas y el borde de los vestidos, como el imán hace con el hierro. En la Edad Media el ámbar fue una de las producciones marítimas de la Península Ibérica, encontrándose en abundancia a lo largo de la costa del sudoeste, especialmente entre Cádiz y Gibraltar, en un lugar llamado Shidhúnah (Sidonia), donde es especialmente aromática y por ello muy apreciada. También se producía ámbar en la zona del Mediterráneo, la cual era exportada, entre otros lugares a Egipto. Se utilizó para crear piezas de joyería y en la elaboración de perfumes. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS; CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Ameatadas o a metad (Francia: "mi-partie"; Inglaterra: "parti-coloured"): Vestiduras partidas a dos colores diferentes separados por una línea vertical, surgidas en el siglo XIV. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Vestidura ameatada.

Amigaut: Véase "escote en forma de amigaut".

Anillo (Francia: "anneau"; Inglaterra: "finger ring"): joya que ha sido siempre utilizada para adornar los dedos de la mano, tanto por hombres como por mujeres, ya fueran cristianos, musulmanes o judíos. Según San Isidoro, que se basa en una fábula, Prometeo fue el primero que ciñó su dedo con un aro de hierro en el que iba engarzada una piedrecilla, ejemplo que fue seguido por los hombres. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Anyels: Véase "piel de cordero".

Arania o araña (Inglaterra: "lyraigne"): término escasamente documentado y del que hay muy pocos datos bibliográficos, aunque parece que fue un tejido fino de lana con un dibujo que recordaba la tela de araña. Fue muy utilizado durante los siglos XIII y XIV. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

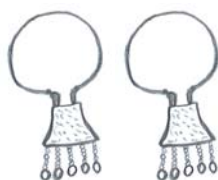
Areca: Género de plantas con flores perteneciente a la familia de las palmeras. Varias especies de nueces de areca, conocidas por su sabor amargo, se utilizan

habitualmente para masticar, especialmente en combinación con las hojas de betel, con el fin de perfumar el aliento. (Véase "betel"). (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Argent: Véase "plata".

Armiño o erminis: (piel de), (Francia: "hermine"; Inglaterra: "ermine"). (Véase también "peña blanca"). Documentada su circulación por nuestra península desde el siglo XI (1080 para Castilla y 1020 para Cataluña). Por lo general eran pieles lujosas muy apreciadas, por lo que aparecen con frecuencia en ordenanzas suntuarias. Podía utilizarse la piel de este animal con o sin la cola, es decir, completamente blanca o con adornos negros pertenecientes a la cola. Normalmente fueron usadas como adorno en los vestidos. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Arracada (del árabe al-qarrât, el pendiente): adorno de las orejas consistente en un arete con adorno colgante, similar al zarcillo, aunque de mayor complejidad. Se realizaban con oro y piedras preciosas utilizando además cristal o vidrio, así como ámbar y otras piedras en combinación. (Véase: "hilal" y "zarcillo"). (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Arracadas.

Avortones: Véase "abortones".

Azabache (término que procede del árabe "sabadj"): variedad del lignito formado por restos fosilizados de los árboles, que se presenta en masas negras, compactas y brillantes, de gran fragilidad, por lo que su talla es muy difícil. Fue utilizado frecuentemente en la Edad Media para la confección de amuletos por sus propiedades curativas y talismánicas, ya conocidas desde la Antigüedad. En el *Lapidario* se señala que esta piedra denominada "gagates" en latín y "gagatiz" en caldeo, se produce en España, en unos montes que están cerca de Zaragoza, en un lugar que dicen Diche; y también en un monte que está cerca de Granada, a que llaman Soler, en una cuevas que allí hay. Pero tanto las de Zaragoza como las de Granada, son pocas y no son tan buenas como las que hallan en el río de Gaga. La elaboración del azabache en nuestra Península se llevó a cabo en Santiago de Compostela, donde cobró enorme importancia en el siglo XIII, al estar en relación con las peregrinaciones y los recuerdos que los peregrinos se llevaban de esta ciudad. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS; CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Azarnech: Según el *Lapidario* de Alfonso X, piedra denominada en latín "oropimente", perteneciente al XII grado del signo de Sagitario. Fue utilizada para teñir el cabello de color dorado y evitar la alopecia, así como para fortalecer encías y

dientes, entre otros tratamientos medicinales muy diversos. (Véase "oropimente"). (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Azech: Véase "vitrolo".

Badana: piel o cuero curtido de carnero, vaca y oveja, famoso por su blandura, estando documentada en los siglos XIII y XIV. La palabra proviene del árabe vulgar "batana", árabe "bitana" (forro), tomando dicho nombre en España, entre otros lugares, porque con ella se forraban otros cueros, así como cierto tipo de zapatos tanto femeninos como masculinos. (Capítulo III. EL CALZADO).

Baires: Véase "penya vera".

Baran: Según el *Lapidario* de Alfonso X, piedra del décimocuarto grado del signo de Tauro, que se encuentra en minas de África. Es de color pardo y en algunas de ellas pueden apreciarse venas que en unos casos parecen oro y en otros plata, siendo las mejores las primeras. Entre sus propiedades medicinales se encuentra la de frenar las hemorragias y curar dientes y encías. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Barbeta (Francia: "mentonnière"; Inglaterra: "barbette"). Prenda generalmente complementaria de ciertos tocados. Ya conocida a finales del siglo XI se hizo muy popular en todo el occidente cristiano a lo largo de las siguientes centurias. Consistía en una pieza de tela, de mayor o menor anchura que iba ajustada por debajo de la barbilla, llenando así el espacio que quedaba entre los bordes del velo o toca abierta. Podía ir prendida al cabello por medio de alfileres o sujeta en la parte superior de la cabeza. Por encima podían colocarse tocas que caían sobre los hombros, bonetes, cofias, o en el caso de viajes, con una capucha que la cubría. (CAPÍTULO II: EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Barbeta (Viollet-le-Duc).

Barboquejo. Aparece a finales del siglo XII. Prenda similar a la "barbeta", radicando la diferencia en que éste era más estrecho y con más cuerpo, utilizándose básicamente para sujetar los tocados altos castellanos o aquellos otros de cierto peso. (CAPÍTULO II: EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Barboquejo

Baréket: Véase "esmeralda".

Barragán: Tejido de lana de poca calidad, con la característica de ser impermeable al agua; éste circuló por Castilla, en cuyo caso solían proceder de Ruan, de Beauvais, de Lorraine y de Provins; por otra parte, aquellos empleados en Aragón generalmente eran originarios de Elvers, de Andalucía, de Narbona y de Louviers. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Barragana (Francia: "bonne amie"; Inglaterra: "official mistress", "concubine"): En el *Cantar de Mio Cid* se opone la palabra "varragana" o amancebada, a la de "pareja o mujer velada" que eran las dueñas o mujeres casadas. Con el fin de distinguir a las barraganas de las dueñas ordenadas y casadas se establecieron ciertas normas, como es el caso de las Cortes de Valladolid de 1351, en las que Pedro I ordenaba a estas mujeres vestir cierto tipo de prendas sin ningún adorno, así como la utilización de prendedores de ciertas características, sobre tocas y velos. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II: EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Batocita: Según el *Lapidario* de Alfonso X, piedra del XXVIIº grado del signo de Géminis, que quiere decir en caldeo "vedador de canas", por lo que su virtud principal era la de evitar que el cabello se volviera blanco. Se halla en las minas de oro de Etiopía. Es de color verde como la esmeralda, y aunque no es brillante, puede ser confundida con facilidad, siendo en muchas ocasiones motivo de engaño, dado el mayor valor de la esmeralda. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Benjuí: Bálsamo aromático que se obtiene por incisión en la corteza de algunos árboles tropicales, utilizado en medicina y perfumería. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Berilo: Según señala San Isidoro en sus *Etimologías*, esta piedra, que se encuentra en la India, se parece a la esmeralda por su color verde, aunque es un poco más pálida. El mismo autor señala que hay nueve clases de berilo, entre las que se encuentra el "*Iaspis (jaspe)*". (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Bermejo: De color rojo. (Véase también "vermeyo").

Besuhar: Véase "piedras bezohares".

Betel: arbusto que no da fruto, siendo sus hojas muy estimadas para perfumar el aliento, muy frecuentemente mezcladas con nueces de areca. Dichas propiedades aromáticas hacen que los hindúes den a estas hojas más valor que al oro o la plata. (Véase "areca"). (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Bezar: Véase "piedras bezohares".

Bezoar: Véase "piedras bezohares".

Blanqueta (Francia: "blanchetus"; Inglaterra: "blanchet" o "blanket"): tejido de lana, que podía ser importado o elaborado en nuestro país. No hay constancia de las distintas calidades de este tipo de tejido, aunque dado que fue utilizado tanto por

reyes como por mendigos, podemos deducir que la blanqueta podía ser de mayor o menor riqueza. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Blao: tejido de lana de color azul. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Bocarán (Francia: "bogerant", "boguerant", "bougerant" o "bougran"; Inglaterra: "tartaire"): Tejido que tomó su nombre del topónimo de la ciudad donde fue elaborado por primera vez, en Bokara (Tartaria). En su origen fue un tejido de lino de gran finura que se fabricaba en Oriente, desde donde se exportaba a Occidente; en el siglo XIV comenzó a producirse en Europa, por lo que su valor disminuyó enormemente, convirtiéndose en un tejido de algodón muy corriente. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Bocaxim: término nuevo para designar el bocarán, que aparece en 1397 en inventarios aragoneses.

Bollar: término árabe equivalente al latino "cristal".

Bonete (Francia: "chaperon"; Inglaterra: "coif", "pill-box"): Especie de gorro compuesto por un armazón rígido de forma circular, más o menos ancho, que cubría la parte superior de la cabeza. Estaba realizado en lino grueso almidonado, que posteriormente se forraba con distintos tipos de tejidos, yendo sujeto por debajo de la barbilla mediante una barbeta. Dicha prenda se remataba en ondas o en línea recta en su parte superior. Es similar al prendedero de cuerpo rígido que dejaba la parte central abierta, a diferencia del bonete que era completamente cerrado, lo que en ciertas representaciones plásticas puede llevar a confusión. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Bonete.

Borceguíes: especie de bota que cubría la pierna más o menos hasta la rodilla. Solían confeccionarse con pieles finas, adaptándose a la pierna de forma similar a las calzas, por lo que iconográficamente es muy complicado distinguir los borceguíes de las calzas con suelas. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Borceguíes.

Botones (Francia: "bouton"; Inglaterra: "buttons"): Pieza del atuendo con una función tanto práctica como decorativa. Aunque este tipo de pieza era conocida ya en la antigua Grecia, su uso en el Occidente cristiano se puso de moda a partir de los comienzos del siglo XIII. Ya en el siglo XIV su uso se extendió, siendo más frecuente su utilización que en el siglo anterior. Podían ser en ocasiones sumamente lujosos, siendo realizados en metales nobles como la plata o el oro, en cuyo caso solían estar esmaltados en diversos colores o adornados con perlas y granates; otras piezas más sencillas estaban realizadas con ámbar y cristal, yendo guarnecidos de oro u otros metales de menor valor, como el estaño. Los botones podían también elaborarse con trozos de tejido, cosidos de tal manera que formasen una bola de mayor o menor tamaño. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; Capítulo IV. LAS JOYAS).

Brafoneras: Surgidas en el siglo XIII, eran una especie de calzas metálicas protectoras de las piernas, las cuales se sostenían por medio de correas al cinturón, ajustándose a la pierna por medio de argollas o arandelas. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Brafonera.

Braga (Francia e Inglaterra: "braies"): Prenda interior que, en el caso de la destinada al sexo femenino, cubría las piernas y el cuerpo hasta la cintura, donde se ajustaba por medio de una cinta que pasaba a través de unos ojales. La prenda utilizada por el sexo masculino era más corta y podía ir sujeta por medio de un braguero. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Braga masculina.



Braga femenina.

Brazalete o pulsera (Francia e Inglaterra: "bracelet"): joya en forma de aro de mayor o menor grosor, utilizada como adorno del antebrazo o la muñeca, generalmente entre musulmanas y judías que moraban en al-Ándalus. (Véase "ajorca"). (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

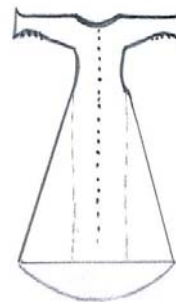


Brazaletes o pulsera.

Brial, sinónimo de "**çiclatón**" (Francia: "cotte"; Inglaterra: "cote", "tunic"): Prenda que se vestía directamente sobre la camisa, similar a la saya, con la diferencia de que el brial siempre estaba confeccionado con tejidos ricos y adornado con gran lujo, por lo que era vestido por las clases socialmente más elevadas. En el siglo XIII el brial podía ser de dos tipos: entallado o encordado, y de forma amplia y suelta. La longitud de cualquiera de ellos solía exceder de la altura de la dama, por lo que generalmente arrastraba por el suelo. En el siglo XIV la prenda se ajustaba al cuerpo, generalmente con pequeños botones que cerraban la prenda en su parte frontal, marcando las formas del cuerpo por medio de forros. Podía carecer de mangas, pero si las llevaba, eran estrechas y llegaban hasta la muñeca en el siglo XIII; en el siglo XIV las mangas siguen siendo de forma estrecha, aunque hacia mediados de la centuria la misma iba abierta por un lado, yendo sujeta en el antebrazo por medio de cordones o botonaduras menudas como cerramiento o adorno; hacia el último tercio de este mismo siglo se utilizó un tipo de manga que se remataba con un ensanchamiento en forma de embudo que cubría parte de la mano. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Brial s. XIII.



Brial s. XIV.

Broche: Véase "broncha".

Broche "mani in fede": Broche de estructura abierta muy popular, cuyo elemento decorativo se incorporaba al diseño de la pieza de modo que el aro se moldeaba en forma de mangas, terminando en dos pequeñas manos en actitud orante. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Broche "mani in fede".

Broncha (Francia: "agrafe", "fermail"; Inglaterra: "brooche", "fermail"): prendedor o broche, denominado así en numerosos documentos medievales. Fue uno de los ornamentos más frecuente en la Baja Edad Media, cuya función era tanto práctica como decorativa, al ser utilizado tanto a modo de fibula para cerrar mantos o capas, como para adornar la cabeza o el pecho. Generalmente los broches eran muy ricos, así, solían realizarse en oro o plata completándose con realces de gran valor como esmaltes, piedras preciosas y perlas; en otras ocasiones se añadían inscripciones, generalmente de tipo político, religioso o amoroso. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Bruneta (Francia: "brunette"; Inglaterra: "russet"?): paño de color negro o muy oscuro. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Burd o **mitraf**: Especie de manto utilizado por los musulmanes que cubría la parte superior del cuerpo, por lo que debía ser similar a la "mantonina" utilizada por las cristianas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

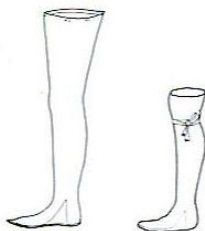
Burel o **burriel** (Francia: "bureau", "burel", o "buriau"; Inglaterra: "birrus" o "burel"): paño pardo del color natural de la lana, de calidad inferior, generalmente empleado por gente humilde, siendo elaborado en Ávila, Molina de Aragón, Zaragoza, Murcia y la Mancha. Dado su color marrón oscuro o gris, fue apropiado para lutos o hábitos de las órdenes mendicantes. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Burnus: (Véase: "albornoz"): especie de manto cerrado, provisto de un capuchón. Conocido entre los catellanos como "albornoz". (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Cabochón. Véase "cabujón".

Cabujón (Francia: "cabochón"): término que se aplicaba a la talla y a la piedra así tratada. El efecto se conseguía al dejar la piedra preciosa opaca, pulimentada y sin tallar o por medio de talla lisa, de forma convexa, en su parte superior y plana o levemente abovedada en la inferior. El engastado de este tipo de piedra se denomina igualmente "engaste cabujón". (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Calzas (Francia: "chausses"; Inglaterra: "Hose"): Prenda interior que cubría las piernas, empleada por ambos sexos. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Calzas (Sara Thursfield).

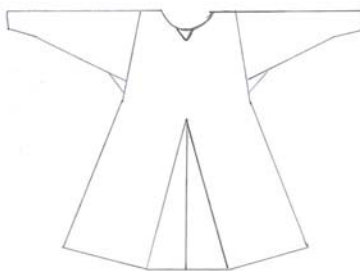
Callaica: una de las dos variantes del topacio, de color verde pálido y turbio, de forma convexa, a semejanza de un ojo. (Véase "topacio"). (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Camafeos (Francia: "camée"; Inglaterra: "cameo"): piedras preciosas con diferentes vetas de color; la superior se eliminaba para formar el diseño; la inferior se dejaba como fondo. La piedra generalmente iba enmarcada en oro y a veces con piedras preciosas. A lo largo del siglo XIII fue muy popular la reutilización de camafeos antiguos en las joyas. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Camelín o "**gamellín**" (Francia: "camelin"; Inglaterra: "cameline"): tejido originario de Oriente, hecho de pelo de camello o cabra. En el siglo XIII comienza a utilizarse en Francia el pelo de cabra para la elaboración de este tejido, dada la escasez de camellos en sus lugares de origen y la no existencia de los mismos en Europa. En la península Ibérica no se elaboró este tipo de tejido, siendo importado de Lille, Gante, Ypres y, del lugar sin identificar: "Dovarada". En algunos documentos se hace referencia al "pañó de camelín", posiblemente por estar mezclado con lana (véase: "pañó"). El camelín fue utilizado en la confección de prendas denominadas en los documentos "aguaderas", de donde se desprende que este material podría ser impermeable. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Camelote (Aragón: "jamellot"; Francia: "camelot"; Inglaterra: "camelot"): tejido fuerte e impermeable que antes del siglo XV se elaboraba en Oriente con pelo de camello, después se fabricó con lana fina y con seda en todos los colores. (No debe confundirse con el "camelín", que era tejido similar, pero de menor calidad). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Camisa o "alcandora" (Francia: "chemise"; Inglaterra: camisa masculina: "shirt"; camisa femenina: "smock"): prenda interior, especie de túnica provista de mangas, vestida por ambos sexos sobre el cuerpo desnudo. Cuando la misma estaba destinada al sexo femenino, ya durante el siglo XII y a lo largo de los siglos XIII y XIV, era larga hasta los tobillos, a diferencia de las utilizadas por los hombres que generalmente eran más cortas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Camisa.

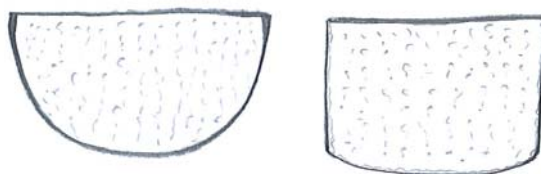
Camisas de murciana: confeccionadas con un tejido de paño castellano, que en los siglos XIII y XIV tomaba la denominación de origen (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Candiles: Véase "alcorcíes" y "hayte".

Cantárida: Insecto coleóptero que alcanza de 15 a 20 milímetros de largo y de color verde oscuro brillante, que vive en las ramas de los tilos y, sobre todo, de los

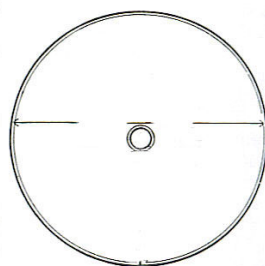
fresnos. Empleado en la Edad Media para preparar ungüentos destinados a evitar la alopecia. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Capa (Francia: "cape"; Inglaterra: "cloak"). Prenda similar al manto, aunque de menor tamaño, siendo generalmente utilizada, tanto por hombres como por mujeres de las distintas clases sociales. El corte podía ser de sección semicircular o rectangular y, a diferencia del manto, más de aparato, la capa se empleaba para protegerse de las inclemencias del tiempo. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Capas de sección semicircular y rectangular

Capa rotunda: capa impuesta a los judíos para distinguirlos del resto de la sociedad. Su forma era redonda y ajustada al cuello, similar al "redondel" empleado por los cristianos. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Capa rotunda.

Capell: Véase "sombreros".

Capico: término que se refiere al cuello de las prendas del vestido. En el siglo XIII éste solía ser redondo y cerrado en la base del cuello, yendo a veces provisto de una pequeña abertura frontal para poder meter la cabeza. A principios del siglo XIV, si bien el escote de esta prenda sigue siendo redondo como en la centuria anterior, ya no se cierra en la base del cuello, sino que desciende ligeramente, agrandándose cada vez más en el transcurso de la centuria, de manera que hacia la segunda mitad del siglo XIV incluso los hombros quedaban al descubierto. Hacia finales de la centuria se utilizó en algunas prendas un tipo de cuello alto que cubría dicha parte por completo. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Siglo XIII

Principios siglo XIV

2ª mitad siglo XIV

Finales siglo XIV

Capiello. Sombrero de alas amplias que iban levantadas en la parte posterior, mientras que por delante se alargaba formando una especie de visera que protegía los ojos del sol. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Capiello (Sara Thursfield).

Capirote. Véase "chapirón".

Cardamomo (Corona de Aragón: "cardemomi"; Inglaterra: "cardamon"): planta tropical, cuyas semillas se usaban en la Edad Media como especias y para perfumar el aliento. En España se cultivó en la diócesis valenciana. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Cárdeno: a) adjetivo que se refiere al color amoratado, con tonos más o menos azulado; b) sustantivo que denomina el paño de dicho color (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Cebellina: Véase "penya vera".

Cendal (Francia: "cendal"; Inglaterra: "sendal"): tela de gran delicadeza, elaborada con seda o lino. Aunque de origen oriental, estuvo muy extendido en Occidente, fabricándose principalmente en Alejandría, Luca, Montpellier y Andalucía; en la Corona de Castilla se elaboraron en Toledo. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Ceñidor: Véase "cinta".

Cibelina: Véase "penya vera".

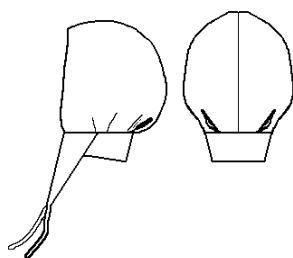
Ciclatón (Francia: "siglaton"; Inglaterra: "cyclas"): a). Sinónimo de brial. b). Tejido elaborado con seda y que iba entretejido con hilos de oro, siendo introducido en España por los musulmanes. Este tejido adquirió rápidamente una gran fama, especialmente el fabricado en Almería. A partir de la segunda mitad del siglo XIV el término ciclatón desaparece del léxico castellano, aunque siguen apareciendo referencias a paños de lujo fabricados en seda y con hilo dorado, que llegaban a Castilla a través de su frontera terrestre con los reinos de Aragón y Valencia, frecuentemente procedentes de Italia; también hay constancia de que algunos mercaderes catalano-aragoneses negociaron con este tipo de tejidos. Los ciclatones de procedencia oriental solían estar teñidos de azul, mientras que los elaborados por los musulmanes españoles, especialmente en la zona de Almería, eran de un color rojo vivo (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Çimach: Véase "zumaque".

Cinta (Francia: "ceinture"; Inglaterra: "girdle"): en los documentos medievales esta denominación suele aplicarse a los cinturones, por lo que no hay que confundir con cuerdas y cordones empleados para ajustar las prendas "encordadas". La cinta o cinturón fue utilizado tanto por hombres como por mujeres de todas las clases sociales. Solía estar confeccionada con diferentes tejidos, cueros o metales de mayor o menor riqueza, yendo a veces adornados con pequeñas placas de metal superpuestas que normalmente se adquirían por separado, pudiendo ser desmontadas fácilmente para ser reutilizadas en diversas ocasiones. Las cintas o correas destinadas al atavío femenino cobraron gran importancia a lo largo de los siglos XIII y XIV, utilizándose no sólo para ceñir el vestido sino para sujetar objetos de uso personal. En el siglo XIII la cinta tenía una función práctica, al ser necesaria para ceñir los vestidos, que en un principio eran holgados. A lo largo de dicha centuria y hasta mediados del siglo XIV los cinturones solían colocarse a la altura de la cintura; en el siglo XIV, con la moda de los vestidos ajustados al cuerpo ya en su plenitud, el cinturón se utilizó no tanto para recoger la vestimenta como para que sirviese de adorno, colocándose normalmente por debajo o por encima de la cintura. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Cinturón: Véase "cinta".

Cofia. (Francia: "coiffe" o "cale"; Inglaterra: "cap"): prenda que se amoldaba a la cabeza para sujetar el cabello. Empleada por ambos sexos, fue muy popular a lo largo de los siglos XIII y XIV, decreciendo su uso en el siglo XV, momento en que generalmente sólo la utilizaban los niños y los hombres de edad o que ejercían ciertas profesiones. Generalmente la cofia solía estar formada por dos paños para los dos hemisferios craneales y una tira o barboquejo que sujetaba la misma pasando por debajo de la barbilla. Estas prendas podían confeccionarse con tejidos tupidos; otras eran de red, de forma que algunas de ellas, si no iban forradas, dejaban el cabello a la vista. (Véase también "cofias de red", "albanegas" y "crespinas"). (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Cofia.

Cofias de red (Francia: "filet"; Inglaterra: "network caps" o "caul"): surgidas hacia mediados del siglo XIII, su uso perduró hasta mediados del siglo XV. (Véase: "albanegas" y "crespinas"). (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Collar o "sartal": según San Isidoro *"es un adorno formado por piedras preciosas que suele colgar del cuello de las mujeres"*, el cual podía estar compuestos por uno o varios hilos o vueltas. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Coneios. Véase "piel de conejo"

Conejo. Véase "piel de conejo"

Coral: San Isidoro señala que se cría en el mar. Tiene forma ramificada. Es de color verde, pero se enrojece en seguida. Bajo el agua, sus bayas son blancas y blandas, pero al extraerlo fuera rápidamente se endurecen y se vuelven rojas, y al punto se hacen al tacto duras como una piedra. Alfonso X hace una distinción entre el coral bermejo y el negro. El primero procede del oncenno grado del signo de Tauro, mientras que el segundo lo hace del duodécimo grado del mismo signo. Ambos se producen del agua del mar, en cuyo medio son blandos, mientras que cuando salen del agua, al contacto con el aire se endurecen. El coral se forma en los mares templados; así, en la Edad Media éste procedía de los mares Rojo, Adriático y Mediterráneo, y dentro de este último la región catalana, que incluso llegó a exportarlo a otros países. El coral fue muy apreciado como amuleto que protegía de los venenos, de la epilepsia y de la mala suerte; igualmente se empleaba contra rayos y truenos, así como contra la derrota en las batallas, el mal de ojo y otras enfermedades, por lo que durante la Edad Media las ramas de coral montadas en plata u oro fueron un regalo frecuente a los recién nacidos en su Bautismo para protegerles. Los judíos también utilizaban el coral para proteger a los niños de la acción maligna de las brujas. El coral se empleaba también contra la esterilidad y para tener un buen parto, por lo que las mujeres utilizaron frecuentemente brazaletes y collares de este material. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS; CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Cordarunas: Véase "piel de cordero".

Corderina: piel de cordero u oveja, que, en un testimonio de la segunda mitad del siglo XIII, se asimila a los abortones. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Cordero: Véase "piel de cordero".

Cordobán (Francia: "cordoan"; Inglaterra: "cordovan"): piel o cuero curtido de cabra o macho cabrío, procedente de Córdoba, ciudad de fama en la preparación de estas pieles durante la Edad Media. El término "cordobán" se extendió tanto, que llegó a aplicarse no sólo a la piel, sino al calzado fabricado con ella, y no sólo a los cueros procedentes de Córdoba, sino también a todos los demás, que habían sido sometidos a procedimientos análogos de elaboración, prescindiendo del país de origen. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Corona (Francia: "courone"; Inglaterra: "crown"): joya de gran importancia utilizada por ambos sexos como emblema de la soberanía, divina y terrena, así como del mártir cristiano, siendo empleada asimismo por las novias cristianas en el momento de la boda, durante la Baja Edad Media. La corona como insignia de poder de la realeza tiene su origen en la Antigüedad; así, la investidura mediante coronación aparece ya en Mesopotamia, Egipto y Persia; lo vemos igualmente en Roma y Bizancio. Durante la Edad Media el Occidente cristiano va a ver en la corona un símbolo de poder terrenal, pero de origen divino, vínculo entre el reino del cielo y de la tierra, al ser confiada al monarca por el mismo Dios, quien adquiere así el lugar de Vicario de Cristo en este mundo. En los reinos hispánicos, es

Leovigildo (573-586) el que introduce la corona, siendo conocida a partir de él. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Correa: Véase "cinta".

Corsé (véase "soquejo"), (Francia: "corps"; Inglaterra: "corse"): faja para ceñirse las mujeres. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Corte en facetas angulares: Técnica para cortar las piedras preciosas, desarrollada a principios del siglo XIV, consiguiéndose de esta forma que las piedras tuvieran más brillo y reflejos. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Cota (Reino de Navarra: "sobrecota"; Reino de Aragón: "cote", o "cota". Francia: hasta mediados del siglo XIII: "briaud", a partir de esta fecha: "surcot"; tanto "sobrecota" como "surcot" son denominaciones utilizadas asimismo para referirse al "pellote" castellano. Inglaterra: "surcote", "overkirtle"): prenda de encima, es decir, vestida sobre sayas y briales, siendo utilizada por hombres y mujeres de los distintos grupos sociales. Durante los siglos XIII y XIV la forma de esta prenda era más o menos holgada y generalmente suelta de la cintura, siguiendo una evolución paralela a la de sayas y briales. Al adaptarse a la forma de la pieza de debajo, sobre la que se vestía, a veces es complicado distinguirla en las representaciones artísticas. En ocasiones la cota era más corta que la prenda de debajo, dejando ésta a la vista. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

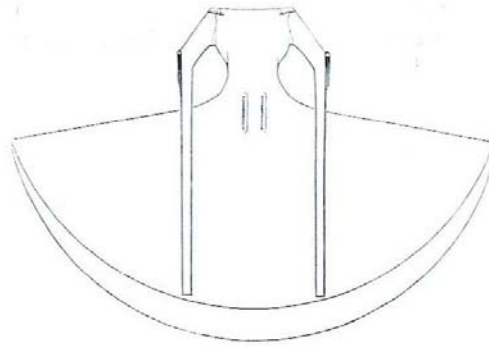


Cota s. XIII



Cota s. XIV.

Cotardía (Francia: "cotardie"; Inglaterra: "cotehardie"): prenda de encima, vestida por ambos sexos, que aparece en Francia hacia 1290. En los reinos hispanos el uso de esta prenda se retrasa hasta el siglo XIV. Era una túnica ajustada en el cuerpo, cuya falda, de gran amplitud, llegaba hasta el suelo cuando era destinada al sexo femenino, mucho más corta en el caso de los hombres. Iba provista de dos pequeñas aberturas verticales en la falda, a modo de bolsillos, cuya finalidad era la de proteger las manos del frío, a la vez que servía para poder levantar la parte frontal de la prenda al caminar. Durante la primera mitad del siglo XIV las mangas eran anchas, no sobrepasando la altura del codo generalmente; hacia mediados de la centuria las mismas son estrechas hasta el codo, desde donde se prolongan unas bandas que podían alargarse hasta el suelo. A la altura del antebrazo dichas mangas iban provistas de una abertura por la que se introducía el brazo (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Cotardía (según Viollet-le-Duc).

Crespinas. (Francia: "filet", "résille"; Inglaterra: "crispine", "crespinette"): especie de cofia formada por una sección central que iba desde la frente hasta la nuca y dos lóbulos que formaban los laterales. Estos últimos eran de mayor amplitud en la zona frontal, yendo ligeramente fruncidos para acoger las masas de cabello laterales, a la moda del momento. Dicha cofia base solía confeccionarse con tejidos finos, normalmente seda, sobre la que se sujetaba una estructura de retícula de alambre, realizada generalmente con materiales preciosos como oro, plata o piedras preciosas. Todo el conjunto iba bordeado con un galón rico, decorado de forma especial en la zona frontal. La crespina, de origen bizantino, hizo su aparición hacia mediados del siglo XIV, perdurando su uso a lo largo de la centuria siguiente, momento en que gozo de gran popularidad según se desprende de los documentos y la iconografía contemporánea. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Crespina (según Sara Thursfield).

Cristal (término árabe "bollar"): Tanto en las *Etimologías* de San Isidoro como en el *Lapidario* de Alfonso X, se indica que el cristal se origina a base de agua congelada que forma la piedra con el paso de los años, por lo que su color es blanco. En el *Lapidario* se incluye el cristal en el cuarto grado del signo de Escorpión y se añade que se encuentra en muchas partes, siendo las mejores las procedentes de Etiopía. San Isidoro sitúa su procedencia en Asia y en Chipre, pero de manera especial en los Alpes del norte. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS; CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Cuero. Pellejo que cubre la carne de los animales, el cual, después de curtido, se utiliza para confeccionar prendas del vestido y del calzado. El cuero empleado en los siglos XIII y XIV procedía de distintos animales como vaca, cabrito, o carnero, según se pone de manifiesto en las fuentes documentales de la época. Hay

constancia asimismo de que los cueros españoles fueron exportados, siendo muy populares los procedentes de Sevilla. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO III. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS). (Véase también "badana", "cordobán" y "guardamecí").

Çumac: Véase "zumaque".

Cunillis. Véase "piel de conejo".

Cunils. Véase "piel de conejo".

Chapines (según la grafía aragonesa: "tapines"): especie de chanclo o zueco, cuya suela estaba formada por uno o varios corchos, cuyo grosor alcanzaba a veces más de cuatro dedos. Podían ir forrados de cordobán o de tejidos lujosos, yendo adornados con distintas decoraciones, siempre muy ricas.(CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Chapines.

Chapirón o capirote (Francia: "aumusse", "chaperon"; Inglaterra: "hood"): Capucho antiguo con falda que caía sobre los hombros y a veces llegaba a la cintura. En su confección solían emplearse en general tejidos de abrigo y que protegieran de la lluvia, pudiendo ser de calidades diversas. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Chapirón siglo XIII.



Chapirón siglo XIV.

Chryselectrus: (ámbar amarillo): San Isidoro señala que se parece al oro, y por ello lo incluye en el grupo de gemas, cuyo nombre se debe al parecido con ciertos metales y piedras. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Decoración calada: también denominada "recortado": una de las técnicas decorativas del cuero más importante de los siglos XIII y XIV realizada sobre las piezas de cuero, una vez cortadas y antes de coserse entre sí para formar el calzado. El calado se obtenía recortando perfiles de dibujos, dejando hueco el fondo o

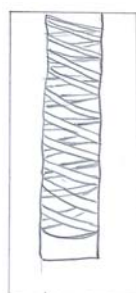
viceversa. El trabajo solía realizarse sin dibujos previos, aunque es posible que se utilizaran patrones. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Decoración incisa: técnica decorativa del cuero, muy popular a finales del siglo XIV. Se realizaba por medio de un instrumento afilado, por lo que era fundamental procurar que la incisión fuera solamente superficial y no atravesara la pieza, ya que la piel a decorar, normalmente aquella de las partes superiores del calzado, solía ser mucho más fina y delicada. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Dentilcaspium: Pequeño instrumento, a modo de mondadientes, empleado en la limpieza e higiene bucal. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Diamante (término latino equivalente al árabe "mez"): piedra preciosa procedente de la India y del África central, muy rara en la Edad Media, habiendo sido utilizada en su forma natural de cristal. A lo largo de los siglos XIV y XV los diamantes se hicieron más comunes y deseados gracias a la nueva técnica de tallar las piedras en planos, que proporcionaba a esta piedra mayor brillo y belleza. Según San Isidoro es pequeña y sin belleza, tiene el color del hierro y el brillo del cristal; sin embargo, no se ha encontrado nunca ninguno que supere el tamaño de una avellana. Es la sustancia de mayor dureza conocida y tampoco se calienta nunca. Por ello recibió el nombre de "adamans", que, traducido del griego, significa "fuerza indomable". En el *Lapidario* de Alfonso X se indica que el signo de Tauro está dividido en treinta grados, cada uno de los cuales tiene su propia piedra conocida. La primera de ellas es "*a la que dicen en árabe mez y en latín diamante*". (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Encordadas (Francia: "lacés"; Inglaterra: "laced"): prendas del vestido abiertas en un costado, generalmente el izquierdo, o la espalda y ceñidas al cuerpo mediante cuerdas o cordones. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Encordado

Entallos: piedras con un diseño profundamente grabado, muy apreciado en el mundo clásico. Muchos entallos llegaron hasta la Edad Media, para pasar a formar parte de distintas piezas contemporáneas. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

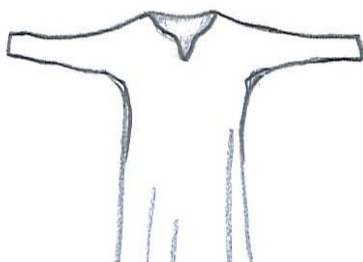
Erminis: Véase "armiño".

Erusin: ceremonia de compromiso en el matrimonio judío, que incluía la firma del contrato matrimonial, y dos bendiciones; así como la entrega del anillo por parte del novio a su prometida. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Escarín: Tela muy fina de lino, muy poco documentada, siendo mencionada por primera vez en el *Cantar de Mio Cid*, de cuyos versos se deduce que este tejido era sinónimo de "ranzal". Podía bordarse con oro al igual que ocurría con la seda, por lo que en ocasiones se confundió con la "escarlata". A principios del siglo XIV el término desaparece de los documentos, mencionándose solamente el ranzal. (Véase "ranzal"). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

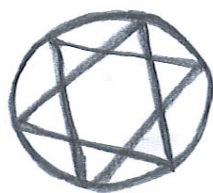
Escarlata (Francia: "écarlate"; Inglaterra: "écarlate"): tejido de lana de calidad extraordinaria, utilizado frecuentemente en la confección de prendas denominadas en los documentos "aguaderas", de donde se desprende que este material podría ser impermeable. La escarlata podía ser de diferentes colores, incluso viadas y listadas; a partir de un momento indeterminado el término escarlata dejó de designar un tipo de tejido para significar sólo color rojo. Este tipo de tejido era generalmente empleado por reyes, nobles y dignidades eclesiásticas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Escote en forma de amigaut (Francia: "amigaut"; Inglaterra: "front slit", "amigaut"): escote de forma redondeada, con una pequeña abertura en forma de V en la parte frontal. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Escote en forme de amigaut.

Escudo de David, denominado en hebreo "maguén David": amuleto con forma de estrella de seis puntas, consistente en un hexagrama formado por la superposición horizontal de dos triángulos, en la que el superior está invertido. Esta tradición de la estrella de seis puntas como amuleto o talismán ya se empleaba durante la era del rey David, cuyo nombre en hebreo antiguo estaba compuesto por tres letras: "DALET, VAV y DALET", consistiendo esta última letra (Dalet) en un triángulo; así, el rey David utilizaba como su firma la estrella de seis puntas, es decir, los dos triángulos de su nombre (Dalet); la letra del centro (Vav) significa seis, de esta forma tenemos la estrella de seis puntas. El rey David usaba este símbolo sobre su escudo en el campo de batalla como un augurio de Dios. A pesar de lo anterior, el origen de este símbolo sigue siendo muy discutido por distintos autores, pues su utilización está atestiguada desde la Edad de Bronce por distintas culturas tanto orientales como occidentales. En la Edad Media comenzó a emplearse para amuletos y talismanes, tanto entre judíos como entre cristianos y musulmanes de la península ibérica, siendo utilizado entre los siglos XIII y XVII. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Escudo de David o "Maguén David".

Esmalte sobre relieve: técnica que corresponde básicamente a la época gótica. Consiste en labrar un relieve fino sobre plata u oro y cubrirlo con una capa de esmalte transparente. El origen de esta técnica se encuentra en la Toscana, desde donde se extendió por toda Italia hasta Cataluña, que fué un centro de producción importante durante los siglos XIII y XIV, y de ésta al resto de la península Ibérica. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Esmeralda (término latino equivalente al árabe "zamorat" y al hebreo "baréket"): piedra procedente de Egipto, que se caracteriza por su color verde intenso. Según el *Lapidario* de Alfonso X pertenece al decimosexto grado del signo de Tauro y se halla en tierra de Occidente más que en otro lugar. En el mundo hebreo sería la piedra de Leví, confiriéndosele la capacidad de conceder la sabiduría a un hombre y, en forma de polvo, la de rejuvenecer a los viejos. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Esquilo o esquirol: Véase "piel de esquirols".

Estambre (Francia: "étamine"; Inglaterra: "stamen"): parte del vellón de lana que se compone de hebras largas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Estameña (Francia: "l'étamine"; Inglaterra: "estamet"): tejido de lana ligera, cuya trama y urdimbre son de estambre, por lo que era un material sencillo y ordinario empleado por las clases más humildes y en la confección de hábitos religiosos. El término, que ha llegado hasta nuestros días con idéntico significado, aparece ya documentado hacia 1215. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Estampado: tipo de decoración consistente en labrar el cuero por el envés mediante troqueles, rebajando los fondos de manera que se producían dos superficies diferentes. Dicho efecto podía obtenerse de dos formas, la primera por medio de moldes, bien de madera o de metal; y la segunda empleando pequeños punzones de hierro grabados con un motivo determinado, que podía emplearse suelto o combinado con otros, dando así origen a infinidad de complejas decoraciones. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Estanforte (Inglaterra: "estamford"): tejido realizado con estambre como la estameña. No hay acuerdo en cuanto a su calidad o procedencia, aunque lo más probable es que empezara a elaborarse en Inglaterra, siendo imitado posteriormente en otros lugares europeos como fueron Saint-Omer, Arras, Valenciennes, Brujas, Tournai, Caen, Rouen, Chartres, Parthenay, o Montreuil-sur-Mer. Una importante diferencia con la estameña es que el estanforte circuló por la Corona de Castilla

durante el siglo XIII y principios del XIV, desapareciendo esta voz de los documentos posteriores, por lo que dicho tejido pudo desaparecer o cambiar de nombre. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Estivales (Francia: "estivaux"): botas finas y ligeras que llegaban hasta la rodilla, realizadas con distintos tipos de cueros. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



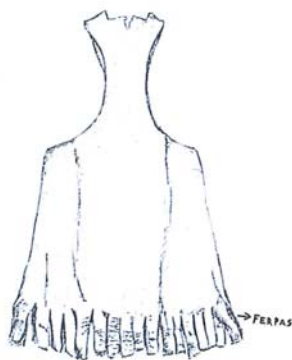
Estivales (según Guerrero Lovillo).

Estopa: tela gruesa que se tejía y fabricaba con la hilaza de dicha planta. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Falda: Denominación castellana para referirse a la cola, o prolongación de la falda en su zona trasera, de algunos vestidos castellanos, entre los que se encontraban el pellote o la hopa u hopalanda. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Fanak (plural: "afnak"): Para los musulmanes, piel de dicho animal, posiblemente "comadreja, que entre los cristianos se conoce con el término "alfaneque". (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Farpa o ferpa (Inglaterra: "dagges"): cada una de las puntas agudas que quedan al hacer una o varias escotaduras en el borde de una prenda, bien del vestido o del calzado. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Ferpas.

Farw: especie de zamarra forrada de piel utilizada por los musulmanes. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Feda: Véase "plata".

Ferreteado: técnica decorativa del cuero, variante del estampado. La decoración se consigue por medio de hierros grabados, pequeños punzones con un motivo determinado, que suelto o combinado con otros sirve para destacar motivos o fondos. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Fieltro (Francia: "feutre"; Inglaterra: "felt"): especie de paño no tejido que resulta de conglomerar la lana por la fuerza de agua caliente, lejía o goma. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Filigrana (Inglaterra: filigree): técnica muy antigua importada por los colonizadores griegos y fenicios; se realiza utilizando dos hilos de diferente espesor, usando el más grueso para crear el contorno de la pieza y el más fino para realizar los pequeños detalles característicos de esta técnica. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Fiviella (Francia: "la boucle", "la ferrure"; Inglaterra: "buckle"): hebilla empleada para cerrar cinturones o calzado. (CAPÍTULO II. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Flor de Jericó: Véase "rosa de Jericó".

Flor sagrada de la Resurrección: Véase "rosa de Jericó".

Frontalera: Véase "treza".

Fuco: Alga parda de ramificación dicótoma abundante en las costas. Utilizada en la Edad Media para colorear de rojo las mejillas y los labios. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Gagates: Véase "azabache".

Gagatiz: Véase "azabache".

Galocha (Del provenzal "galocha" o del francés "galoche"; Inglaterra: "clog"): el término "galocha" deriva de "Gallica" o calzado que los romanos copiaron a los galos. Especie de zueco o chanclo compuesto por un pedazo de madera que formaba la suela, la cual quedaba elevada sobre el suelo mediante el empleo de dos o más cuñas talladas en la misma pieza, siendo generalmente más elevadas las destinadas a las mujeres. La suela de madera que llevaba un refuerzo de hierro, se sujetaba al pie por medio de una o dos palas de cuero, clavadas a la pieza de madera por medio de clavos. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



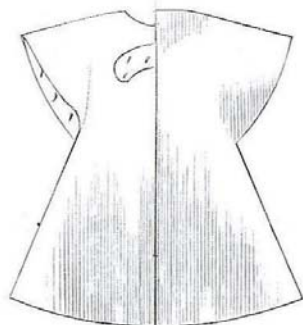
Galocha (según Viollet-le-Duc).

Gamellín: Véase "camelín".

Gardacos: Véase "tabardo".

Garlanda. Véase "guirnalda".

Garnacha, denominada “gramalla” en numerosos textos catalanes. (Francia: "garnache"; Inglaterra: "surcote"): prenda exterior con mangas empleada tanto por hombres como mujeres de las distintas clases sociales, gozando de gran popularidad en todo el Occidente cristiano tanto en el siglo XIII como en el XIV. Era una prenda suelta y amplia con unas aberturas laterales por las que se sacaban los brazos. Iba cortada de modo que la parte que cubría los hombros hacía el efecto de una especie de esclavina que se prolongaba aproximadamente hasta la altura del codo. En el siglo XIII el cuello era característico del gusto de la época, a saber redondo en la base del mismo, a veces con una pequeña abertura en el escote (en amigaut), la cual podía cerrarse por medio de algún botón. En la primera mitad del siglo XIV, el escote podía ir provisto de dos lengüetas con forma de punta de flecha, que hacia la segunda mitad de la centuria adoptan una forma más alargada. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Garnacha (según Viollet-le-Duc).

Gifara o al-gifar: casquete de fieltro o gorro de lana utilizado por el hombre musulmán. Solía ser de color rojo o verde, al estar reservado el de color amarillo a los judíos. Las mujeres lo colocaban bajo el jimar para protegerlo de la grasa y los cosméticos del cabello. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Gifara o al-gifar

Gonela (Véase "saya"): prenda equivalente en los textos aragoneses a la saya castellana, siendo utilizadas ambas denominaciones con un valor idéntico hasta el siglo XV. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Grabado: técnica decorativa que se conseguía ejerciendo presión sobre el cuero mediante una herramienta roma por lo que, al obtenerse líneas más superficiales y anchas, los motivos decorativos podían ser más complejos. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Gramalla: Véase "garnacha".

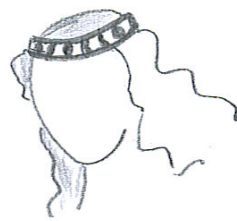
Granulado: técnica decorativa que consiste en soldar pequeñísimas esferas de oro sobre una base de lámina. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Guadamecí: badana, es decir piel de carnero, curtida y posteriormente adornada con dibujos de pintura o relieves. El origen de la palabra procede del árabe "yild gademesi", cuero de Gadamés, ciudad del Sáhara, donde parece que se inició su elaboración, y desde donde se extendería a varias ciudades de la España musulmana y de ahí a la cristiana. Hay constancia de que en 1316 se fabricaban en Barcelona y Valencia. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Guadamacilero: Fabricante de guadamecí.

Guirland: Véase "guirnalda"

Guirnalda (Cataluña: "garlandas"; Francia e Inglaterra: "guirlands"): adorno para la cabeza que, según las referencias documentales, estaban realizadas con oro o plata sobredorada y adornadas con piedras y perlas. Utilizadas por las damas y caballeros nobles francesas ya desde el siglo XI, en los siglos XIII y XIV esta moda, tanto masculina como femenina, se extiende con gran fuerza por el resto de Europa. En los reinos hispanos fue un adorno muy popular especialmente en los lugares de influencia francesa como era el Reino de Aragón, mientras que en Castilla su utilización es prácticamente inexistente. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Guirnalda o garlanda.

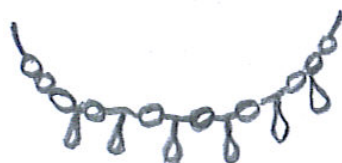
Guita: (Probablemente del germano *witta*, cinta): cuerda delgada de cáñamo con la que se cosían las abarcas. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Haba morisca u "ojo de Santa Lucía": amuleto elaborado con un molusco que formaba un dibujo en espiral. Tal vez por su forma que recuerda el embrión humano las mujeres lo emplearon contra la esterilidad a la vez que contra los maleficios. Éste se empleaba en anillos u otros tipos de prendas y solía montarse con engarces de plata, siendo utilizado contra jaquecas, los males de la vista y los dolores de oídos. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Haffaf: término musulmán para referirse a un tejido muy fino similar al crep. (Véase también: " muhalhal" y "musalsal"). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Harir: En el mundo musulmán se refiere a la seda pura. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Hayte: Tipo de collar árabe, muy imitado en al-Ándalus desde época califal hasta finales del período nazarí, en el que se combinan piezas colgantes de diversas formas ("alcorcies" y "candiles"), con otras tubulares o esféricas ("tutes"). Éstas últimas muy frecuentemente son huecas y con perforaciones en su superficie, lo que podría indicar la utilización de sustancias aromáticas. (Véase también: "iqd", "alcorcies", "candiles", "tutes"). (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Hayte ('iqd).

Higa: amuleto de gran importancia, cuya forma era la de una mano con el puño cerrado y el dedo pulgar asomando entre el índice y el corazón. Su utilización contra el mal de ojo, la mala suerte o la fascinación es muy antiguo, apareciendo ya en el Próximo Oriente así como en el Antiguo Egipto. En España ya se conocía en tiempos de los cartagineses. Tanto moros como judíos emplearon remedios similares para protegerse; así, entre estos últimos se utilizó también como talismán una mano con los dedos pulgar, corazón y meñique levantados y los dos restantes doblados. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



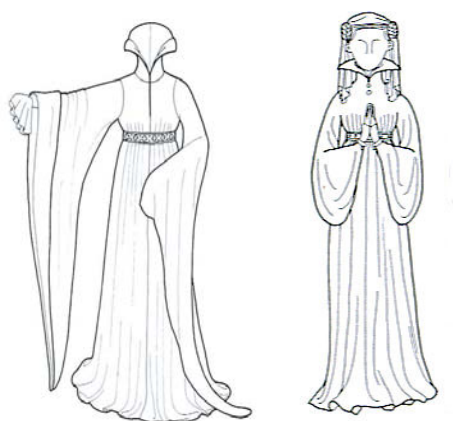
Higa.

Hilal: pendientes en forma de media luna o pequeña cestilla, muy del gusto de las mujeres musulmanas. Modelo que está bien documentado en la cuenca oriental del Mediterráneo como derivación de tipos romanos y muy difundido en el mundo bizantino y en la zona islámica de Siria y Egipto, de donde habría pasado a al-Ándalus. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Hilal.

Hopa u hopalanda. (Francia: "houppelande"; Inglaterra: "gown"): prenda exterior vestida por ambos sexos, haciendo su aparición hacia 1350 en Francia, desde donde se extendería por la Europa cristiana. Era una prenda amplia, generalmente forrada con pieles, cuyo vuelo podía recogerse o no mediante un cinturón; las damas que optaban por usar cinturón siempre lo colocaban muy alto, justo por debajo del pecho y normalmente con la hebilla hacia atrás, mientras que los hombres lo utilizaban a la altura de la cintura. En el caso de las damas y caballeros nobles la falda solía arrastrar por el suelo, yendo generalmente provista de una pequeña cola por detrás. En la última década del siglo XIV se pusieron de moda las mangas amplias y recogidas en las muñecas, a la vez que se empleaban las mangas de boca de gran anchura. En principio fue una vestidura rica, digna de reyes y nobles, generalizándose más tarde entre las clases más populares. Los textos más antiguos que hacen alusión a esta prenda en España son documentos relacionados con la Casa Real de Navarra a partir de 1362. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Hopalandas (según Sara Thursfield).

Huesas, (Corona de Aragón: "oses"; Francia: "houseaux", "heuses", "oesses"; Inglaterra: "loose boots"): bota similar a los estivales, aunque más anchas y fuertes. La finalidad de este tipo de calzado era la de proteger y abrigar las piernas del frío y del barro, empleándose tanto para montar a caballo como para marchar a pie. Su utilización era común tanto a hombres como a mujeres de todas las clases sociales, desde los nobles a los de humilde condición. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Huesas (según Guerrero Lovillo).

Iaspis: Véase "jaspe".

Imama: Toca utilizada habitualmente por las mujeres musulmanas, sobre la que se colocaba un pañolón o prendedero ancho atado en la nuca. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Impla: término que vemos aparecer en documentos de los siglos XIII y XIV, desapareciendo del léxico castellano después de la Edad Media. El término "impla" tiene dos acepciones: a) tejido sobre el que no hay datos suficientes que determinen con qué materiales estaba elaborado, aunque dada la finura descrita en ciertas obras literarias, posiblemente se empleara seda o lino; b) toca o velo confeccionado con este material. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

'Iqd (plural: "uqud"): Collar andalusí. Dentro de estos fue muy imitado, desde época califal hasta finales del período nazarí, el modelo clásico árabe en el que se combinan piezas colgantes de diversas formas ("alcorcies" y "candiles"), con otras tubulares o esféricas ("tutes"), que muy frecuentemente son huecas y con perforaciones en su superficie, lo que podría indicar su utilización como depósito de sustancias aromáticas. (Véase: "hayte", "alcorcies", "candiles", "tutes").

Izar: Véase "mi'zar".

Jacinto: Gema procedente de Etiopía, que recibe tal denominación por la flor del mismo nombre. Según San Isidoro posee un color cerúleo, siendo el de mejor calidad aquel que ni es claro ni excesivamente oscuro, sino que brilla y resplandece con su púrpura. Aunque es muy duro de tallar sobre él puede escribirse y hacerse signos con un diamante. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Jamellot: Véase "camelote".

Jamete: Véase "xamit".

Jamsa, ("kamsa", "khams", "khoms", o "mano de Fátima", esta última denominación en recuerdo de la hija del Profeta Mahoma): Amuleto empleado por los musulmanes como protección contra el mal de ojo, utilizado ya por los fenicios y heredado por los norteafricanos, extendiéndose por nuestra Península. Consistía en una mano abierta con los dedos juntos y dirigidos hacia el suelo. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Jamsa.

Jarreteras (Francia: "jarretière"; Inglaterra: "garters"): ligas utilizadas para sujetar las calzas por debajo de la rodilla, anudándose finalmente por encima de la misma. Su utilización fue tan popular durante el siglo XIV que incluso llegó a estar en

relación con la fundación de la Orden inglesa de la Jarretera, fundada por Eduardo III en 1345. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Jarretera (según Viollet-le-Duc).

Jaspe: Denominación que procede del griego "iaspis", que en latín se traduce como "gema verde" ("ias" significa verde y "pinasin" gema). Según San Isidoro es una de las nueve clases existentes de berilo y que se caracteriza por ser muy parecida a la esmeralda, aunque de un color más grosero. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Jatam: En el mundo islámico anillos-sellos que se heredaban de acuerdo con la sucesión dinástica y sólo en el momento de la toma de posesión. Su utilización, muy extendida a lo largo de la Edad Media, parte de la tradición que nos señala que Mahoma llevaba una de estas piezas en su mano derecha, con la inscripción "*Muhammad es el enviado de Dios*". (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Jazz o qazz: En el mundo musulmán se refiere a la "seda cruda", es decir tejido de seda mezclado con otros materiales. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Jimar o Jumur. Especie de pañuelo de gasa de gran finura empleado por las musulmanas, similar a la "impla" castellana. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Kamsa: Véase "jamsa".

Kermes (Inglaterra: "kermes"): Tinte de color rojo procedente de la grana o "kermes vermilio", llamado en árabe "Quirmiz" o carmesí, que es un parásito llamado "Coccus ilicis" (insecto hembra) de las encinas, que tiene forma de pequeño grano (del latín "granum" viene la palabra grana). Fue muy popular el de la zona de Sevilla. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Khams: Véase "jamsa".

Khoms: Véase "jamsa".

Kisa: Véase "alquicel".

Kiswa: el vestido en general para los musulmanes. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Labrado: técnica decorativa del cuero efectuada por medio de una herramienta afilada, pero en lugar de hacer incisiones se raspaba una zona determinada de la superficie de la piel, de modo que el dibujo resulta brillante y el fondo mate, creándose de esta forma un efecto de contraste muy decorativo. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Lapis alagi: Véase "piedra judía".

Lapislázuli: Véase "zafiro".

Lemosín: arte que principalmente se ocupó en trabajos de cobre o de bronce con esmaltes.

Leticia (Francia: "létices"; Inglaterra: "'lettice"): Se refiere a bandas o tiras de piel de armiño, utilizadas generalmente para adornar los bordes de ciertas prendas del vestido. (Véase también "peña blanca"). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Lienzo: Tejido que podía elaborarse con algodón, cáñamo o lino, estando documentado en la Castilla del siglo XIII. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II: EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Lino, también denominado linea, lini y lyno (Francia: "toile de lin"; Inglaterra: "linomple" o "linon"): el lino de mayor calidad procedía de Egipto, Chipre y Constantinopla. En Europa se fabricaron tejidos de gran finura en Alemania y norte de Francia. El utilizado en España procedía de Molina de Aragón, Murcia, Cuenca y Puzol (Valencia). Durante la Edad Media existieron distintos tipos de tejidos, estando documentados los linos "asedado", "gordo", "delgado", "grueso" y "basto". (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Litargio: Véase "litarne".

Litarne o "litargio": Polvo para los ojos que por su ligereza y facilidad para disolverse fue utilizado, entre otras cosas, como medicina para favorecer la humedad ocular. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Londres: paño de gran finura, muy apreciado a partir de la segunda mitad del siglo XIV, procedente de dicha localidad inglesa, de ahí su nombre. (Véase "pañó"). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Ludria. Véase: "piel de nutria".

Lunario: Véase "alunado".

Ma'atif (plural: "**mi'taf**"): prenda amplia, especie de manto de forma redonda, utilizado por los musulmanes. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Maguén David: Véase "escudo de David".

Mahsuw: pelliza amplia forrada de pieles utilizada por los musulmanes. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Mal de ojo: Véase "ahojo".

Mamelón: elemento decorativo semejante a una colina baja en forma de pezón. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Manga (Francia: "cornette"; Inglaterra: "liripipe"): punta del chapirón o capirote que, hacia la segunda mitad del siglo XIV se fue alargando progresivamente, de forma que colgaba sobre la espalda. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Capirote con "manga" (según Sara Thursfield)

Mangas a fondón de cuba (Cataluña: "fons de tina ó de bòta"; Francia: "fonds de cuve"). Mangas que al ir cortadas en círculo con un agujero descentrado como hueco de manga, recordaban la pieza circular de tela que se utilizaba para cubrir el fondo de las bañeras de la época. Apelativo genérico dado a diferentes prendas de vestir que guardaban cierta similitud con un tonel o una tina en su base. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Mangas cosedizas o "**cosedoras**": mangas que se confeccionaban aparte de la prenda para coserlas o sujetarlas seguidamente al cuerpo. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Mani in fede: Véase "broche mani in fede".

Mano de Fátima: Véase "jamsa".

Manto: Sinónimo de manto fué el término "pañó" (Francia: "manteau"; Inglaterra: "mantle"). Pieza noble característica de la moda internacional de la Baja Edad Media, tanto para damas como para caballeros, siendo la indumentaria principal en la corte. Hacia 1200 la forma del manto femenino era más bien ovalada, de modo que hacía una pequeña cola en la parte trasera. Generalmente era amplio y largo, de forma que arrastraba por el suelo. A diferencia del anterior, el utilizado por los hombres, de forma semicircular, solía ser más corto, dejando generalmente a la vista las calzas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Manto.

Mantonet: Véase "mantonina".

Mantonina (Corona de Aragón: "mantonet"). Manto corto, de moda en Castilla en el tránsito del siglo XIV al XV, que cubría las caderas e iba provisto de cuello subido, siguiendo los gustos indumentarios de la época. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Mantonina.

Margarita: Véase "perla".

Margomadura (Inglaterra: "passemments"; Francia: "passementerie"): decoración de origen árabe a base de bordados con sedas o lanas de diferentes colores e incluso con hilos de oro y plata, utilizada a lo largo de los siglos XIII y XIV. El término que desaparecerá en el siglo XV, será sustituido por el italianismo "ricamare", actual "recamar". (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Margul: Piedra así denominada en caldeo, que Alfonso X en su *Lapidario*, incluye en el quinto grado del signo de Géminis. Sus minas se hallan cerca del nacimiento del río Nilo. De color amarillo, su característica principal es la dureza, siendo muy difícil de romper. Fue utilizada para preparar pócimas de belleza y medicinales, siendo un remedio contra la disfunción eréctil. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Martas: Véase: "penya vera".

Mez: Véase "diamante".

Mezcla (Francia: "marbré"): en la Edad Media fue un tejido de lana realizado con hilos de diferentes clases y colores, posteriormente recibían este nombre todos aquellos tejidos fabricados con hilos de distintos colores sin que tuvieran que ser necesariamente de lana; en cuanto a su origen, en un principio fue importado de Flandes, más tarde se elaboró en Cuenca, Aragón y Navarra. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Mitraf: Véase "burd".

Mi'zar o izar: Prenda de abrigo musulmana, especie de falda, que cubría la parte inferior del cuerpo, desde la cintura a los pies. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Modelado: tipo de decoración que consistía en trabajar el cuero por su envés, comprimiéndolo más o menos según la huella que se quisiera obtener, consiguiéndose así un bajorrelieve que no sobresale del grueso de la piel. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Muhalhal: Véase "haffaf" y "musalsal".

Muruquid: Tipo de piedra que según el *Lapidario* de Alfonso X pertenece al XXIV grado del signo de Sagitario. Se halla en tierra de los negros en un lugar llamado Çurin, cerca de la villa que dicen Aterbuliz. Aunque es fuerte y dura de romper, pesa poco. Su color es pardo tirando a bermejo. Se utiliza para limpiar los cuerpos y especialmente la cabeza, siendo muy eficaz para eliminar los piojos. Se emplea también para aliviar los mareos. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Musalsal: Véase "haffaf" y "muhalhal".

Naj: seda dorada empleada en el vestido musulmán. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Nasiy: Véase "naj".

Nesga (Inglaterra: "gore"): Pieza de tejido, cortada en figura triangular, que se añade o entreteje a las ropas o vestidos para darles vuelo o el ancho que necesiten en determinadas zonas.

Niqab: Velo utilizado por las musulmanas para cubrirse todo el rostro. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Nissuin: En el matrimonio judío, boda propiamente dicha. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Nutria: Véase "piel de nutria".

Odem: significa "rubí" en el mundo hebreo, y es la piedra propia de Rubén a la que se le otorgaba efectos protectores contra el aborto y la esterilidad de la mujer. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Ojo de Santa Lucía: Véase "haba morisca".

Oliva: tejido de lana de muy poco valor que aparece documentado por primera vez en 1362. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Ónix ("shoham" en hebreo): sería la piedra de José, a la que se otorgaba el poder de conceder el éxito en sociedad. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Onna: Piedra que según el *Lapidario* pertenece a los XXVIII grados del signo de Cáncer. Se halla en Argeoz, lugar muy húmedo y lluvioso, por lo que al secarse su tierra al sol produce estas piedras que pueden ser de distintos tamaños. Las mujeres de dicho lugar la emplean para blanquear y dar buen color a sus cuerpos. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Opus pulvinarium: (de "pulvinar", que en latín significa almohada para el triclinio de los lectisternium y para el sitial de los emperadores). Decoración bordada del calzado confeccionado con tela, a base de un punto similar a la cadeneta empleado habitualmente en el adorno de los cojines, de ahí su nombre. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Oropimente u **orpiment:** mineral compuesto de arsénico y azufre, de color de limón, que aparece frecuentemente en las fuentes documentales medievales, habiendo constancia de que existieron distintas clases: bueno, sutil, molido y en polvo. Se utilizó en la Edad Media como tinte del cabello, en pintura y en recetas medicinales. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES). (Véase "azarnech").

Or peil: Véase "oropel".

Oral. Banda de tejido utilizado por las mujeres cristianas para cubrirse la parte inferior del rostro. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Oral.

Orellar: adornar con cintas a base de hilos de oro, plata u otros colores, que se superponían a la tela. De moda durante los siglos XIII y XIV. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Oro: (Término derivado de *aura*, es decir, esplendor). En el *Lapidario* de Alfonso X, se incluye la "piedra del oro" en el segundo grado del signo de Géminis, destacando entre las mejores las que se hallan en el occidente español. En España ya en el siglo X había oro en las regiones de Murcia, Alhama y Córdoba, cerca de Hornachuelos y, en Totalica, en el distrito de Beja, por lo que en nuestro país este metal circulaba abundantemente, siendo de muy buena calidad. Durante el siglo XIII, casi todo el suministro de oro, que procedía de las ricas zonas auríferas de

Nigeria y de la Costa de Oro, en el África occidental, estaba controlado o administrado por las potencias musulmanas mediterráneas. Además de utilizarse en la elaboración de joyas, en la confección de vestidos y tocados y en el adorno del calzado, fue asimismo muy útil por sus poderes mágicos y medicinales. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO III. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS; CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Orofrés (Francia: "orfreis" o "ouvré"; Inglaterra: "orphreys"): término utilizado en los siglos XIII y XIV para referirse a los galones tejidos a base de hilos dorados o plateados empleados para decorar prendas de vestir. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Oropel (Reino de Aragón: "or peil"): lámina de latón, muy batida y adelgazada imitando al oro, que solía emplearse, entre otras cosas, para forrar y decorar chapines. Se utilizó asimismo para entorchar hilos de seda o lino, mediante una fina lámina de piel dorada. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Oses: Véase "huesas".

Paño: en la Edad Media el término paño tenía dos acepciones, a) cualquier tipo de vestido; b) tejido elaborado generalmente con lana, mezclada en ocasiones con pelo de camello o cabra (véase: "camelín" y "camelot"). Este tipo de tejido tuvo múltiples procedencias y calidades. Los centros manufactureros más importantes de la Corona de Castilla durante el siglo XIII fueron Ávila, Segovia, Zamora y Soria; en el siglo XIV se unieron los de Palencia, Córdoba y Murcia. No obstante su producción no fué suficiente ni en calidad ni en cantidad para cubrir sus necesidades, por lo que tuvieron que importarse de otros lugares, como por ejemplo Tournay, así como de Brabante, especialmente los procedentes de Bruselas, Malinas, Lovaina y Vilvorde, que fueron los principales exportadores de estos paños. Entre los paños más apreciados se encontraban los ingleses, generalmente de poca calidad en el siglo XIII, pero que adquirieron una mayor importancia en la segunda mitad del siglo XIV, al elaborarse tejidos de una gran finura; a partir de dicha fecha estos tejidos procedentes de Inglaterra comienzan a conocerse con el nombre exacto de su lugar de procedencia, siendo los más importantes los confeccionados en Londres (véase "Londres"). Los centros en la Corona de Aragón no adquirieron importancia hasta principios del siglo XIV, extendiéndose su industria textil por todo el reino; los principales núcleos fueron Barcelona, Puigcerdá, Vich, Ripoll, Olot, Tarrasa, Sabadell, Gerona, Bañolas, Ceret, Berga, San Juan de las Abadesas, Zaragoza, Huesca, Jaca, Daroca y Teruel, entre otros. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Papáver: Término latino para designar la adormidera o planta del opio. Fue uno de los numerosos ingredientes de las recetas medievales, cuya finalidad era eliminar el vello indeseado del cuerpo. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Paternoster (Francia: "patenostres"; Inglaterra: "paternoster", "jewelled rosaries"): joya devocional similar a los rosarios actuales. Fueron utilizados por primera vez en la Iglesia de Oriente, y traídos a la cristiandad occidental por los cruzados. Su manufactura estuvo muy extendida en toda Europa durante la Baja Edad Media.

Consistía originalmente en tres series de cincuenta y cinco a cincuenta y nueve cuentas, enfiladas formando grupos; cada una de dichas series estaba compuesta por quince décadas o grupos de diez pequeñas cuentas o "aves" y otras quince cuentas de mayor tamaño o "paternosters". Las cuentas podían ser de distintos materiales y, a pesar de ser piezas religiosas, podían ser enormemente ricos. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Peinado de rueda o rodetes (Francia: "truffe" o "truffeau"; Inglaterra: "ramshorn hairdressing"): peinado muy popular durante los siglos XIII y XIV, que consistía en dividir la cabellera por la mitad, trenzando los dos grandes mechones, que a su vez se enrollaban y retorcían sobre las orejas, formando una especie de rollos o abultamientos. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Peinado de rueda o rodetes (según Sara Thursfield).

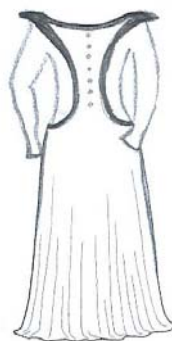
Peliçon. Véase "piel".

Pelliçon. Véase "piel".

Pellote (Aragón: "cote" o "sobrecot" denominaciones utilizadas asimismo para referirse a la "cota" castellana; Francia: "surcot ouverte"; Inglaterra: "open surcote"): prenda de encima de origen español, vestida por tanto sobre la saya o el brial, siendo empleada por ambos sexos y por todas las clases sociales. Tanto en el siglo XIII como en el XIV, era un vestido sin mangas y ampliamente escotado, de forma que dejaba a la vista gran parte del torso y las caderas de la prenda de debajo. Como es habitual, la prenda femenina solía ser algo más ceñida y de mayor longitud que la utilizada por los hombres, de modo que el calzado quedaba completamente oculto casi siempre. El escote en el siglo XIII es redondo y pegado a la base del cuello, mientras que en el siglo XIV, siguiendo los dictados de la moda, el mismo va ensanchándose progresivamente de modo que hacia mediados de la centuria se agranda considerablemente hacia los lados, formando en la parte superior una especie de esclavina que cubría parte de los hombros. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

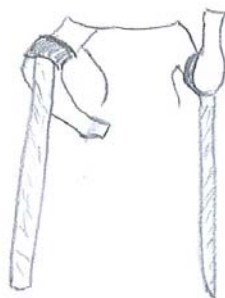


Pellote siglo. XIII.



Pellote siglo XIV.

Pendientes (Francia: "pentes"; Inglaterra: "tippet"): largas tiras de tela colgantes que iban sujetas al brazo por medio de una especie de brazalete, de moda en los reinos hispanos hacia mediados del siglo XIV. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Pendientes.

Penna: Véase "peña".

Penya: Véase "peña".

Penya gris: Véase "penya vera".

Penya vera (Corona de Aragón: "vayres"; Francia: "menu vair"; Inglaterra: "vair"): piel lujosa de vero o marta cibelina. Dicho animal tiene la piel del vientre de color blanco y la del lomo de color gris, por lo que cuando se utilizaba esta última solamente, recibía simplemente la denominación de "gris"; cuando se utilizaban las pieles del lomo y el vientre conjuntamente, la misma se denominaba "menu vair". Existen referencias a diferentes clases; así, las había de Rouan, Toulouse, Ypres y Carcasona. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Peña o penya (Francia: "pelles"; Inglaterra: "pelure"): pieles para forraduras o guarniciones. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Peña blanca (Francia: "vair"; Inglaterra: "miniver", "minever", "mineveer" o "menu vair"): generalmente se refiere a la piel de armiño, sin cola, por lo que era completamente blanca; puede aludir también a la piel del vientre y la zona lateral de la ardilla europea, que se caracteriza por ser blanca en las referidas zonas, mientras

que el lomo y la cola son de color pardo. No obstante en ocasiones se hace referencia a pieles de color blanco de otros animales, como por ejemplo de corderos. (Véase también "leticia"). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Perla: concreción densa y brillante formada dentro de la concha de algunos moluscos que se utiliza como gema en joyería. El nombre se origina en el seno de la lengua griega de la que pasa al latín, y de éste al castellano como "margarita". Entendida como símbolo de pureza en el mundo musulmán, fue considerada la más digna por sus soberanos a partir de los siglos XII y XIII. Las perlas más finas procedían del Golfo Pérsico y del Cabo Comorín, al sur de la India, llegando a Europa ya agujereadas para ser engarzadas en metal o cosidas a las ropas, por lo que llegó a creerse que ese era su estado natural. Fueron asimismo famosas las perlas procedentes de China. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO III. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS; CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Perlas escocesas: perlas de río procedentes de Escocia, de ahí su nombre. Aunque menos valiosas que las marinas, fueron utilizadas con mucha frecuencia. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Piedra arábica: Según el *Lapidario* de Alfonso X, pertenece al X grado del signo de Sagitario, siendo semejante en color al marfil blanco. Es suave al tacto, pesada, fuerte y dura de quebrantar. Las minas de las que se extrae se encuentran en Arabia. Al ser su naturaleza caliente y seca es muy útil para limpiar y eliminar el paño que se forma en el rostro, así como para limpiar los dientes. Fue utilizada también con fines medicinales. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Piedra del oro: Véase "oro".

Piedra judía: conocida entre los árabes como "lapis alagi", fue apreciada por todos los médicos gracias a sus poderes para remediar los dolores de riñones y de la vejiga. De ella se decía que se encontraba en el lugar andalusí llamado Hisnu-l-bónah.

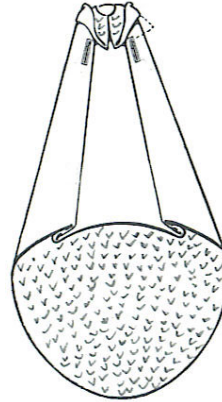
Piedras bezohares ("bezar", "bezoar" o "besuhar"): amuleto elaborado a base de cálculos renales. En el *Lapidario* se distinguen tres clases: la primera es pardo-amarillo, la segunda amarillo y la última parda-opaca, formando todas ellas parte del signo de Géminis. La primera variedad es muy apreciada por su virtud de proteger contra todo tósigo y ponzoña, ya sea procedente de los frutos de la tierra como de cualquier animal. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Piel (voz sinónima de "pelliçon" o "peliçón"), (Francia: "pelliçon", "pelichon", "pelyson", "pelisson" o "pellice"; Inglaterra: "pellice" o "peliçon"): prenda de encima utilizada por ambos sexos de los distintos estatus sociales. En el siglo XIII la piel era una túnica de corte amplio que solía cubrir desde el cuello hasta por debajo de las rodillas, yendo generalmente provista de forraduras de pieles. Las mangas eran más o menos anchas, dejando ver las de la prenda de debajo. En el siglo XIV la piel adquiere mayor amplitud y se alarga hasta tapar por completo los pies, arrastrando incluso por el suelo. Hacia mediados de la centuria las damas de alta condición del Occidente cristiano utilizaron un tipo de prenda de aparato, forrada de

piel y con larga cola; el cuello enormemente amplio servía en ocasiones como capucha. En los costados dos grandes pliegues laterales formaban dos especies de mangas unidas al cuerpo verticalmente, las cuales iban provistas de dos aberturas por las que se introducían los brazos. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Piel siglo XIII.



Piel siglo XIV (según Viollet-le-Duc).

Piel de conejo ("coneios", "cunillis", "cunils") (Francia: "lapin"; Inglaterra: "rabbit fur"). Piel obtenida de dicho animal. Empleada muy frecuentemente para forros y adornos del vestido. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Piel de cordero ("anyels", "corderina") (Francia: "agneau"; Inglaterra: "lambskin", "budge" o "bogy shanks" -el término "bogy" hace referencia al puerto argelino de Bougie, en el norte de África, que solía exportar este tipo de pieles a Inglaterra-): Considerada como una de las pieles más económicas, fueron empleadas con mucha frecuencia, especialmente para forros y adornos de las prendas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Piel de esquirols (Francia: "écureuils"; Inglaterra: "squirrel"): pieles de ardilla. A mediados del siglo XIII, en Castilla se tasaba en 10 maravedíes la más cara, tras la de armiño y la peña vera. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Piel de nutria (Corona de Aragón: "ludria"; Francia: "loutre"; Inglaterra: "otter"): piel lujosa y muy valorada en la Edad Media. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

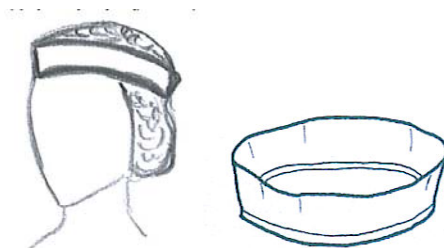
Pitda: Véase "topacio".

Plata o "argent"; (entre los musulmanes: "feda"): según el *Lapidario* de Alfonso X, la plata pertenece al duodécimo grado del signo de Cáncer. En España están documentadas minas de plata en las zonas de Cartagena, valle de Benasque, Montalbán, Ibiza, Montblanch, Bielsa y Gistau, exportándose en ciertas ocasiones de la Corona de Aragón a Castilla. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO III. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS; CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Polaina (Francia: "poulaines"; Inglaterra: "poulaines"): prolongación de la punta del calzado recta y ligeramente cóncava, de moda hacia mediados del siglo XIV en toda

Europa, la cual llegaría a alargarse de forma exagerada en el último cuarto de la centuria, recurvando sus extremos a imitación de la cola de escorpión. Posiblemente por influencia oriental, esta moda pudo llegar a Castilla en el siglo XIII, a través de al-Ándalus, de donde pasaría al resto de Europa una centuria después. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Prendedero. (Inglaterra: "fillet"; Francia: "bandeau"): tira de tela de unos diez centímetros de ancho aproximadamente, que rodeaba la parte superior de la cabeza, por encima o por debajo de las tocas para sujetar las mismas. Fue utilizado a lo largo de los siglos XIII y XIV como se desprende de distintas fuentes documentales y literarias. (CAPÍTULO II: EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Prendedero.

Prendedor: Véase "broncha".

Pres o presset: tejido de lana de distintas calidades, importado de ciertos lugares de Francia, como Ypres, Duay y Perpinya. Podía ser de colores vivos, entre los que se encontraba el "presset vermell", uno de los más costosos, o por el contrario de un color azul oscuro, con un matiz rojizo. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Prieto: vocablo de los antiguos castellanos para referirse al color negro, frecuentemente utilizado en el Reino de Toledo. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Pulsera: Véase "brazalete".

Púrpura: Véase "alholla".

Qalamun o "abuqalamun": tejido fabricado en al-Ándalus, con reflejos de oro, elaborado con la "lana marina" ("suf bahri"), filamentos de la madreperla marina que se recogía en la costa del Atlántico, frente a Santarem, así como en Tinnis, en el litoral egipcio. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

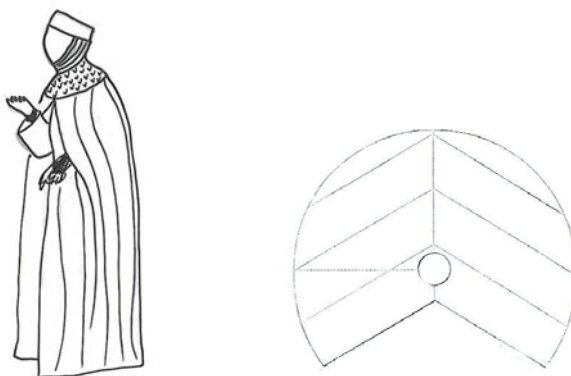
Qamis: camisa de los musulmanes. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Qazz: en el mundo musulmán se refiere a un tejido burdo que lleva mezcla de seda y lana. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Ranzal (sinónimo de "escarín"): tejido fino de lino, una de cuyas características principales es la blancura. (Véase "escarín"). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Recortado: Véase "decoración calada".

Redondel (Francia: "manteau"; Inglaterra: "cloak"): prenda exterior, mezcla de manto y capa, de ahí los nombres que se le da en Francia e Inglaterra. Fue vestida por ambos sexos de las clases sociales más elevadas de toda la Europa cristiana, siendo utilizado especialmente por jinetes y viajeros. De sección circular, llevaba en su centro una abertura igualmente circular para pasar el cuello por ella. La prenda iba provista de una abertura lateral en la parte derecha generalmente, la cual permitía el movimiento a dicho brazo, aunque el izquierdo quedaba cubierto por la prenda. En ocasiones el cuello de esta prenda iba decorado con el "trascor" (véase el término en este glosario). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



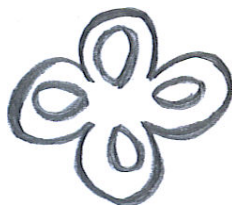
Redondel (según Viollet-le-Duc).

Regaliz (Reino de Aragón: "regalicia"; Francia: "bois de réglisse"): planta, cuyo jugo dulce fue empleado en el Medioevo como edulcorante y medicinal. Se cultivó en España, siendo producto de exportación, con el que comerciaron mercaderes ingleses en el siglo XIV. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Repujado: tipo de decoración que se obtiene presionando el reverso del cuero, planchas de metal u otros materiales de similares características. (CAPÍTULO III. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Rodetes: Véase "peinado de rueda".

Rosa de Jericó: flor crucífera de cuatro pétalos muy utilizada a partir del siglo XIII en la confección de amuletos, siempre con un significado femenino. Dicha flor nace de una planta que surge en los desiertos de Siria, cuyas ramas y flores vuelven a germinar cuando reciben algo de humedad. Por las características señaladas la rosa de Jericó es conocida como "flor sagrada de la Resurrección", existiendo la creencia de que absorbía las energías negativas transformándolas en positivas, a la vez que favorecía los nacimientos. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



Rosa de Jericó.

Rubí: piedra preciosa de color rojo más o menos oscuro, símbolo de pureza en el mundo musulmán. Entre los hebreos era la piedra propia de Rubén, a la que se le otorgaba efectos protectores contra el aborto y la esterilidad de la mujer. En España fueron famosos los procedentes de Almería. El rubí fue muy apreciado en toda Europa, que los importaba de la India y Sri Lanka. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Sabadj: Véase "azabache".

Sandalia: calzado suficientemente ancho como para poder usarlo sobre las calzas, empleado en la Edad Media por clérigos de la alta jerarquía de la Iglesia. Estaba realizado con una base de corcho de mayor o menor grosor, que iba protegida con una suela de cuero. La parte exterior del cuerpo del calzado estaba formado por tejidos ricos, generalmente de seda, yendo adornados con bordados e incluso con piedras semipreciosas. Un cordón en la zona interior sujetaba el calzado al tobillo. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Sandalia.

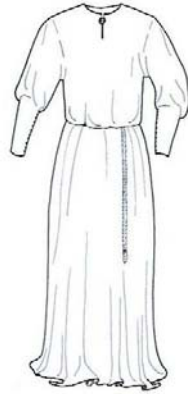
Sándalo: árbol de origen oriental, semejante en su aspecto al nogal, de hojas ovales, flores pequeñas y fruto parecido a las cerezas. Su madera produce un excelente aroma, especialmente al ser quemada, por lo que se utilizó como ungüento aromático. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Sarawilat: Véase "zaragüelles".

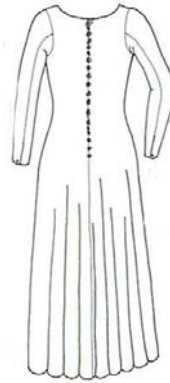
Sartal: Véase "collar".

Saya (Aragón: gonela; Francia: "cotte"; Inglaterra: "cote", "tunic" y, aproximadamente h. 1360: "kirtle"): el término tiene dos acepciones: a): tejido de lana, y b): prenda que se vestía directamente sobre la camisa, especie de túnica similar a la empleada por el hombre, con la diferencia de que la prenda masculina sólo llegaba hasta media pierna, mientras que la femenina cubría completamente los pies. A lo largo del siglo XIII esta prenda solía ser de forma sencilla y suelta, yendo recogida mediante cinturones; no obstante, en esta misma época se utilizaron asimismo las sayas ajustadas denominadas "sayas encordadas", abiertas en un costado y ceñidas al cuerpo mediante cordones o cuerdas. En los primeros años del siglo XIV, la prenda comienza a hacerse más ceñida, por medio de forros que la amoldaban al cuerpo perfectamente sin formar ninguna arruga, mientras que la falda se cubría de pliegues. En el primer cuarto de dicho siglo, la saya se ajusta al cuerpo por medio de botonaduras menudas que cierran la parte superior de la prenda, las cuales se prolongan hasta el borde inferior de la falda hacia el último cuarto de la centuria. La saya podía carecer de mangas, pero si las llevaba, éstas eran estrechas y

llegaban hasta la muñeca en el siglo XIII; en el siglo XIV las mangas siguen siendo de forma estrecha, pero en ocasiones ésta iba abierta por un lado, yendo sujeta en el antebrazo por medio de cordones o botonaduras; hacia el último tercio de este mismo siglo se utilizó un tipo de manga que se remataba con un ensanchamiento en forma de embudo que cubría parte de la mano. Para la confección de la saya se empleaban tejidos de mejor o peor calidad, pero nunca materiales ricos, a diferencia del "brial" (véase el término en este glosario), por lo que la saya podía ser vestida por mujeres de diferentes grupos sociales. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Saya siglo XIII.



Saya siglo XIV

Sayal: tela muy basta elaborada con lana burda, siendo utilizado para confeccionar prendas de luto. El sayal se elaboró, durante el siglo XIII, en Madrid y en Molina de Aragón, según aparece en los respectivos Fueros. Al ser un tejido muy barato la nobleza y el clero de los siglos XIV y XV solían regalarlo como limosna. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Seda (Francia: "étoffe de soie"; Inglaterra: "silken material"): tejido rico procedente de Oriente, Grecia, Turquía, y Florencia, siendo un material destinado generalmente a ser vestido por reyes. El cultivo y elaboración de la seda tuvo gran importancia en la Península Ibérica, siendo las tribus sirias, en la segunda mitad del siglo VIII, quienes la introdujeron en Al-Ándalus. Dentro de Andalucía, Jaén basó su economía en la industria de la seda. La producción de Jaén pasaría a los grandes centros textiles, entre los que se encontraban Córdoba, Málaga, Sevilla y Almería. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO; CAPÍTULO III. EL CALZADO; CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Sello: anillo con inscripción que, a diferencia de las meramente decorativas, tenían la leyenda o el dibujo grabado en negativo, de modo que al ser estampados fueran legibles. Empleados como sustitución de la firma escrita, solían estamparse sobre documentos o cartas lacradas, así como sobre mercancías que los comerciantes querían marcar. Fueron utilizados tanto por hombres como por mujeres de los distintos estamentos sociales, ya fueran cristianos, musulmanes o judíos. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Sello de Salomón: amuleto con forma de estrella de cinco puntas o pentagrama, formada por cinco triángulos unidos por el mismo vértice, conocido entre los musulmanes con este nombre, ya que según una leyenda árabe Salomón llevaba esta

figura grabada en su anillo. En la Edad Media comenzó a emplearse para amuletos y talismanes, tanto entre judíos como entre cristianos y musulmanes de la península ibérica, siendo utilizado entre los siglos XIII y XVII. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).



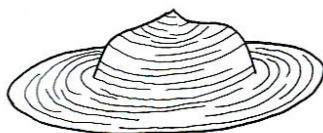
Sello de Salomón.

Shoham: Véase "ónix".

Sirgo: término con un valor idéntico a la seda, donde se encuentra la base etimológica de dicha voz, significando en su origen la seda que venía de China. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Sobrecota: por influencia francesa ("surcot"), la sobrecota en Navarra y Aragón, equivale a la cota y al pellote castellanos, prendas de encima vestidas sobre la saya o el brial. (Véase también "cota" y "pellote").

Sombrero (Reino de Aragón: "capell"; Francia "chapeau"; Inglaterra "hat"): tenía una forma redonda, con el ala más o menos ancha, yendo generalmente sujeto por debajo de la barbilla mediante un cordón. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

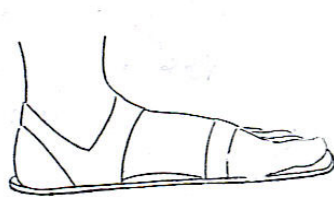


Sombrero.

Soquejo (Véase "corsé"): faja o corsé de origen morisco. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

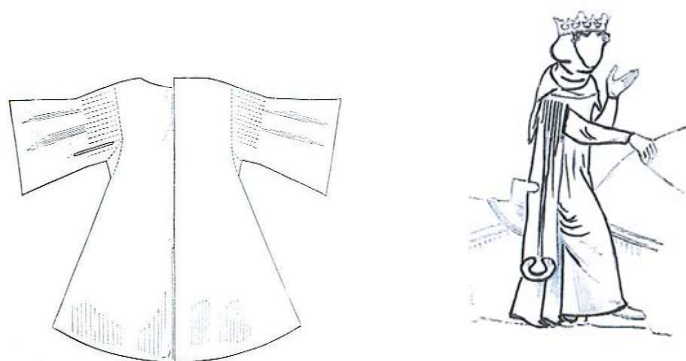
Sortija (véase "anillo"): término semejante al "anillo", no obstante hay que señalar que el vocablo "sortija" puede inducir a error, ya que en la Baja Edad Media aparece en distintos documentos refiriéndose también a arandelas o argollas utilizadas con distintos fines como sujetar las "brafoneras", o las lorigas, y en ocasiones para que se apoyaran los halcones. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Suelas (Francia: "sandals"; Inglaterra: "pattens"?): calzado compuesto de una suela que era plana sin ningún tipo de cuña que la elevara sobre el suelo. Tenía una forma que se adaptaba más o menos a la del pie, de manera que se estrechaba en su parte central, así como en la punta y el talón. Este tipo de calzado estaba provisto de unas tiras de cuero que sujetaban la parte delantera del pie; así como en la zona del talón, algo novedoso que aparece en la iconografía castellana del último cuarto del siglo XIII. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Suela (Guerrero Lovillo).

Tabardo (Aragón: "gardacos"; Francia: "garde-corps"; Inglaterra: "surcote"): prenda exterior surgida en el siglo XIII y utilizada en toda la Europa cristiana. No fue una prenda delicada utilizada en la Corte, sino más bien una pieza de abrigo que se usaba por ambos sexos, en el campo o para abrigarse en los viajes, pudiendo ser vestida tanto por campesinos como por la nobleza. El tabardo era una prenda amplia y suelta, que podía ir provisto de una capucha, siendo características sus mangas, en forma de tubo, que se dejaban caídas hacia atrás, yendo provistas de una abertura lateral por la que se sacaban los brazos; las mismas iban sujetas a la prenda sólo en la parte posterior, en muchas ocasiones por medio de pespuntos que formaban pequeños pliegues en la parte superior, lo que daba la señalada forma de tubo a las mismas. En el siglo XIII el cuello del tabardo era redondo y ligeramente más escotado en la zona frontal, llevando a veces una pequeña abertura que podía cerrarse por medio de algunos botones; en el siglo XIV la mencionada abertura frontal en el escote se prolonga cerrándose con botonaduras de piezas más menudas y numerosas que las empleadas en la centuria anterior, siguiendo la moda de la época. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Tabardo (según Viollet-le-Duc).

Tafetán o **tafe** (Francia: "taffetas"; Inglaterra: "raffata"): tela delgada de seda, muy tupida, empleada especialmente para forros. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Tapines. Véase "chapines".

Tartarín (Inglaterra: "tartaire"): tejido rico de seda que procedía de Tartaria, región asiática donde fue fabricado por primera vez. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

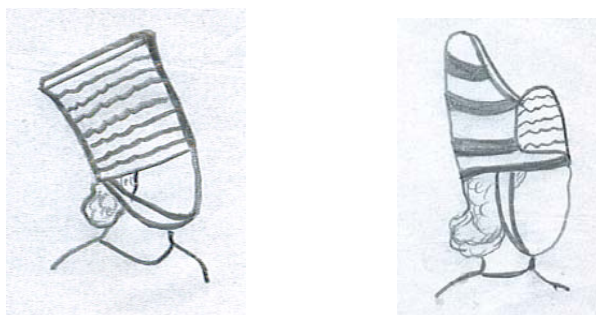
Tikka: Cinturón o cordón utilizado por las musulmanas para ajustar a la cintura los "zaragüelles" (véase el término en este glosario). (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Tiraz: a) bandas de tejido rico de seda, en el que se intercalaban hilos de oro o plata. Dichas bandas se decoraban con inscripciones en las que se elogiaba a califas, visires así como a Allah, o bien se reproducían versos del Corán; las mismas estaban destinadas al uso de miembros de la realeza o de las clases más privilegiadas. b) Taller o lugar de los palacios mahometanos donde se fabricaban originariamente estos tejidos. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Tisú: Véase "wasy".

Toca (Francia: "voile"; Inglaterra: "kerchief", "veil"): tocado utilizado durante toda la Edad Media, consistente en una pieza de tela que cubría la cabeza, la cual podía ir anudada sobre la misma o rodear el cuello; o bien dejar sus extremos cayendo libremente sobre los hombros. Fue utilizada por todas las clases sociales, distinguiéndose las más ricas por la mayor calidad del tejido empleado para su confección, signo de poder económico y social. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

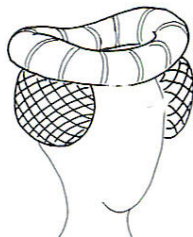
Tocado alto: especie de bonete, de cuerpo muy desarrollado, de gran transcendencia en Castilla durante la segunda mitad del siglo XIII, ya que, si bien es cierto que este tipo de tocado alto aparece también en la iconografía europea, en Castilla cobró un desarrollo sin parangón en ningún otro lugar del occidente cristiano, tanto en riqueza como en belleza y variedad. Este tocado alto podía ser de dos tipos diferentes: uno de cuerpo casi cilíndrico y de gran altura. Otro, que fue exclusivamente castellano, de mayor o menor altura, cuya característica era una especie de prominencia de forma recta o cónica que iba colocada bien sobre un costado, bien en la zona posterior. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Tocados altos castellanos.

Tocado cojín (Francia "escoffion"; Inglaterra: "padded roll"): tocado consistente en un rodete relleno de juncos o de lana y forrado de tela, adornado generalmente con gran riqueza, normalmente con oro y piedras preciosas. Fue utilizado por damas nobles generalmente, estando muy de moda a finales del siglo XIV y durante la siguiente centuria. Avanzando en el siglo XV y a pesar de las numerosas críticas, este tocado fue tomando mayores dimensiones, adoptando una forma de cuernos que

daría lugar posteriormente al tocado de ese nombre. (CAPÍTULO II: EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Tocado cojín (según Sara Thursfield).

Topacio ("pitda" en hebreo): considerada la piedra de Simeón era apropiada para curar enfermedades, en particular las oculares. Esta propiedad está en relación con la descripción que San Isidoro hace de esta piedra, que pertenece al grupo de las "gemas verdes", de la que dice fue descubierta en una isla de Arabia, a la que fueron a parar unos salteadores trogloditas arrastrados por una tempestad; la isla cubierta de nubes permaneció oculta para quienes los buscaban, hasta que un día finalmente fue descubierta. Por esta causa, tanto el lugar como la gema tomaron el nombre actual, pues en la lengua de los trogloditas "topádsein" significa buscar. Por otra parte, una de las dos variantes del topacio, la "callaica", de color verde pálido y turbio, es convexa, a semejanza de un ojo. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Toquinegrada o toca negrada. Apelativo tomado por las monjas debido al color generalmente negro de sus tocas. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Tranzado. Cofia que se prolongaba en una funda alargada en la que se enrollaban o entrecruzaban cintas. Dentro de la misma se metía la trenza de cabello que caía sobre la espalda. Las ilustraciones más antiguas de este tocado en España se encuentran en pinturas del último tercio del siglo XIV, aunque su mayor popularidad se dio en la segunda mitad del siglo XV. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Tranzado.

Trascol (Inglaterra: "gueules"): especie de cuello grande que cubría parte de la espalda, hombros y pecho del "redondel" (véase el término en este glosario). Podía estar elaborado con pieles e ir decorado con bordados. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Trascol.

Trexielos: pieza en la que se sujetaban las cuerdas al manto. Generalmente realizados con tejidos, en ocasiones podían tener engastadas piedras preciosas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Trexielos (según Sara Thursfield).

Treza o frontalera. (Francia: "chapel"; Inglaterra: "chaplets"): tipo de guirnalda realizada en oro o plata decorada con flores artificiales, a veces representadas por medio de racimos de joyas en diferentes colores, todo ello montado sobre un armazón de alambre. En ocasiones dichas flores de orfebrería podían ir cosidas sobre un galón. Su origen se encuentra en la Antigüedad griega y romana, perpetuándose su utilización durante toda la Edad Media y hasta el Renacimiento. (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Treza.

Troxiello: carga. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Tutes: piezas tubulares o esféricas que componen los grandes collares andalusíes ("hayte"), junto a las piezas colgantes ("alcorcies" y "candiles") (véanse dichos términos en este glosario). Frecuentemente son huecas y con perforaciones en su

superficie, lo que podría indicar la utilización de sustancias aromáticas en su interior.

Vaires: Véase "penya vera".

Valenciana o Valencina: paño, es decir tejido elaborado con lana, importado durante los siglos XIII y XIV de la localidad francesa de Valenciennes, adquiriendo tal popularidad que, como ocurría con cierta frecuencia, el nombre propio del lugar de procedencia se convirtió en nombre común de los paños procedentes de dicho lugar. De este tipo de paño existieron tres variedades: la "valancina de cuerda", elaborada con una sola trama y por tanto más delgada y de menor duración; la "valencina reforzada", fabricada con múltiples tramas y sin ser inferior en cuanto a la calidad, era más fuerte y de mayor duración que la anterior; y la "valencina chica". (CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).

Verde: Véase "viridis".

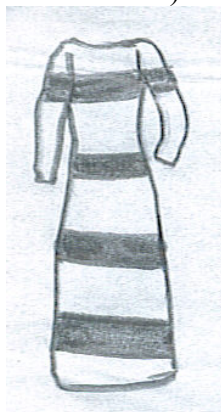
Vergatus: Véase "viado".

Vermeyo: de color rojo.

Veros: Véase "penya vera".

Veros grises: véase "penya vera".

Viado o vergatus (Francia e Inglaterra: "raye"): la palabra viado puede emplearse como adjetivo o como sustantivo; a) en el primer caso designaba cualquier tejido con rayas, en contraposición a los denominados planos, es decir, de color liso y sin dibujos; b) en cuanto a la palabra viado como sustantivo significaba un tejido de lana a rayas, formadas por colores distintos en la trama y la urdimbre, de forma que según fuera el corte dichas líneas se veían horizontal o verticalmente. Este tejido aparece por primera vez en documentos que se fechan entre la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV. El viado se importaba de Brujas, Gante, Rouen, Yprés, Arras y Provins. Podía proceder asimismo de Poperinghe, París, Saint Denis, Douai y Valenciennes. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO II. EL TOCADO FEMENINO Y EL ARREGLO DEL CABELLO).



Tejido de viado.

Viridis o panno coloris (Francia: "vert"): paños, a saber, tejidos de lana que se caracterizaban por ser de color verde. Fueron elaborados especialmente en los focos textiles flamencos, en una amplia gama de verdes, habiendo constancia de que circularon por Europa los verdes de "Inglaterra, Bruselas, Florencia, Lovaina, Malinas, Rouen, Ypres, Douai, Abbeville, Cambrai, Gante, Provins, Valenciennes, Brujas, y Arrás, entre otros. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Vitrolo: ungüento utilizado para ennegrecer los ojos. En el *Lapidario* de Alfonso X, se incluye dentro de la piedra llamada "azech", ("aceche", "vitriolo", "caparrosa", en general y particularmente de la variedad "bermeja çori"), que pertenece al séptimo grado del signo de Virgo, y de las que dice son de naturaleza fría y ennegrecen los cuerpos que tocan, además de poseer numerosas propiedades medicinales. (CAPÍTULO V. COSMÉTICOS Y PERFUMES).

Wasy o Tisú: Término procedente del árabe "al-hulal al-mawsiyya", que recibía distintas denominaciones en Europa, entre ellas: "algüexi", "albexi", "albeci", "oxi", "oxsi". Era un tejido de seda de diferentes colores con ricos bordados de oro y plata. En el siglo XIII fueron famosos los procedentes de Málaga y Almería. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).

Xamit o jamete (Francia: "samit"; Inglaterra: "samite"): tejido para cuya elaboración se utilizó la técnica de "samito", originaria de Oriente. Dicho término procede del griego "hexámitos", por los seis hilos mínimos que intervienen en su ligamento, y del latín "samitum". Fue uno de los tejidos de seda más estimados en la Edad Media, según se desprende de las fuentes documentales y literarias de los siglos XIII, XIV y XV, que se caracterizaba porque su trama de seda gruesa estaba casi enteramente cubierta por la urdimbre de hilo fino y brillante, yendo a veces entretejida con oro. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO; CAPÍTULO III. EL CALZADO).

Yûbba o aljuba. Prenda de debajo similar a la saya y el brial castellanos, era una especie de túnica amplia, con mangas que cubrían completamente los brazos y que, aunque iban ajustadas a la muñeca eran amplias en el antebrazo. Introducida entre los musulmanes de al-Ándalus bajo el reinado de Abderramán III, tuvo una enorme repercusión en el mundo cristiano en los siglos XIII y XIV, siendo empleada por ambos sexos de las diferentes clases sociales, por lo que podía ser una prenda muy rica o bien estar confeccionada con materiales humildes, según el estatus social de los que fueran a vestirla. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



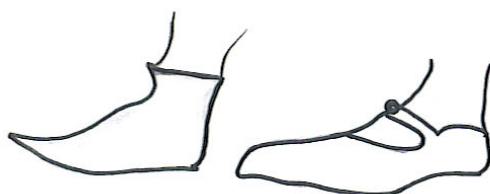
Yûbba o Aljuba.

Zafiro o lapislázuli: piedra semipreciosa que según San Isidoro es de color cerúleo mezclado con púrpura y tiene esparcido polvo de oro y, aunque nunca tiene brillo es considerada la gema más valiosa. En época medieval procedían de Sri Lanka, Arabia y Persia, aunque también se obtuvieron en la España musulmana, siendo importantes los procedentes de Lorca. (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Zamorat: término arábigo equivalente al latino "esmeralda". (Véase "esmeralda"). CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Zapata: Véase "zapato".

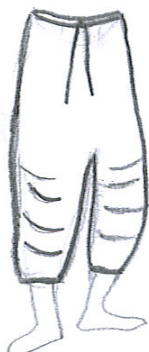
Zapato o Zapata (Francia: "souliers"; Inglaterra: "ankle shoes"): términos equivalentes para designar un tipo de calzado utilizado por hombres y mujeres de las diferentes clases sociales. La suela era de cuero, pero el cuerpo del calzado podía estar elaborado con tejidos de diferentes calidades o cueros más o menos delicados, yendo decorados de muy diversas maneras. Podía ser de dos tipos: a) abotinado, llegando más o menos a la altura del tobillo, yendo provisto en ocasiones de rebajes o lengüetas para facilitar su calzado, así como de aberturas en el lado interno que se ajustaban por medio de cordones; b) escotado en los lados yendo sujeto al tobillo con una tira que se cerraba por medio de hebillas o botones. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).



Zapato abotinado

Zapato escotado lateralmente.

Zaragüelles o sarawilat: prenda interior de los musulmanes. especie de culote o braga larga hasta los tobillos y bombacha, que al confeccionarse en una pieza grande de tela, solía formar arrugas horizontalmente; la misma iba ajustada a la cintura por medio de un cinturón o un cordón, denominado "tikka" (véase el término en este glosario), que solía pasarse a través de unas cinturillas. (CAPÍTULO I. EL VESTIDO).



Zaragüelles.

Zarcillo: arete para adornar las orejas de formas muy sencillas, realizado con metales más o menos ricos, como oro o latón, y piedras preciosas. (Véase "arracada"). (CAPÍTULO IV. LAS JOYAS).

Zumaque ("çumac" o "çimach"): tanino procedente de un arbusto utilizado en España en el curtido de cueros y pieles, dándoles una calidad especial. Dicho arbusto se cultivó en la España medieval, estando documentada su exportación en la Cataluña trecentista. (CAPÍTULO III. EL CALZADO).

